অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ

মহেন্দ্ৰ বৰা

লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল
গুৱাহাটী : অসম

প্ৰকাশক ঃ
শ্ৰীবিচিত্ৰনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱা, বি-এল
লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল
গুৱাহাটী, অসম

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ
জুলাই, ১৯৬২

দাম ঃ চাৰি টকা

মুদ্ৰক ঃ
শ্ৰীকালীচৰণ পাল
নবজীৱন প্ৰেছ
৬৬ গ্ৰে ষ্ট্ৰীট, কলিকতা-৬

স্বনামধন্য অস্ত্ৰচিকিৎসক
ডাঃ গোপেন্দ্ৰ কুমাৰ দাসৰ
কৰকমলত শ্ৰদ্ধাৰে

সূচীপত্ৰ

অসমীয়া ছন্দৰ উপকৰণ ... ... ১— ১৯

ছন্দস্পন্দ আৰু ছন্দবন্ধ; ছেদ আৰু যতি; পৰ্ব্ব আৰু অণুপৰ্ব্ব; প্ৰতিসম পৰ্ব্ব; চৰণ আৰু স্তবক।

অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰকৰণ ... ... ২০— ৩৬

ধ্বনি আৰু মাত্ৰা; মৌনমাত্ৰা আৰু অন্ত্যস্পন্দ; পৰ্ব্ব-প্ৰান্তিক।

অসমীয়া ছন্দৰীতিৰ ত্ৰিধাৰা ... ... ৩৭— ৪৮

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতি ... ... ৪৯— ৬৪

মূলতত্ত্ব; চতুৰ্মাত্ৰিক ৰূপকল্প; পঞ্চমাত্ৰিক ৰূপকল্প; ষড়্মাত্ৰিক ৰূপকল্প; সপ্তমাত্ৰিক ৰূপকল্প; অন্যান্য ৰূপকল্পৰ সম্ভাৱনা; প্ৰত্নৰীতি।

যৌগিক ছন্দৰীতি ... ... ৬৫— ৮২

মূলতত্ত্ব; ধ্বনিৰ ব্যষ্টি-নিৰূপণ; ধ্বনিৰ শোষণশক্তি; গতিৰ সমমাত্ৰিক তাল; ধ্বনিসাম্যৰ পৰিসৰ।

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি ... ... ৮৩— ৯৬

মূলতত্ত্ব; গৌণ মাত্ৰিক ৰূপ; ধ্বনিৰ আয়তন-পৰিৱৰ্ত্তন; মাত্ৰা-সংস্থাপন ৰীতি।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জা ... ... ৯৭—১১৫

মিল; ছন্দসজ্জা; পদবন্ধ; ছন্দসজ্জাৰ ৰূপকল্প; চনেট।

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা ... ... ১১৬—১২৩

অমিতাক্ষৰ ছন্দ; দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ; ছিন্ন অমিতাক্ষৰ।

মুক্তক ছন্দ ... ... ১২৪—১৩
ছন্দসজ্জাৰ চূড়ান্ত মুক্তি; ছেদ আৰু যতিৰ অসহযোগ; স্ববৃত্ত মুক্তকৰ সম্ভাৱনা।

স্পন্দিত গদ্য ... ... ১৩৫—১৪
কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ; মূলতত্ত্ব; গৌণ লক্ষণসমূহ।

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাস ... ... ১৪২—১৬
অনুষ্টুভ্ আৰু পয়াৰ; জাতিছন্দ আৰু ছবি; বৈষ্ণৱ যুগৰ অৱদান; বৈষ্ণৱোত্তৰ অৱক্ষয়; যৌগিক ৰীতিৰ সন্ধান; আধুনিক যুগৰ ছন্দপ্ৰয়াস; ইংৰাজী ছন্দৰ প্ৰভাৱ; নতুন সৃষ্টি-চাঞ্চল্য।

ৱাৰ-মুকলি

সকলো শিল্পসৃষ্টিৰ অন্তৰালতে প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে, আঙ্গিকৰ ীৰ জ্ঞান। সেইবাবেই, প্ৰত্যেক চিত্ৰশিল্পীয়ে অসীম কষ্টেৰে য়ন কৰে ৰেখা আৰু ৰঙৰ বিচিত্ৰ আচৰণ; প্ৰত্যেক সঙ্গীতজ্ঞই য়ত্ত কৰে সুৰ আৰু তালৰ জটিল প্ৰকৃতি; আৰু প্ৰত্যেক ভাস্কৰ্য্য- দে হাতৰ মুঠিত লয় চেনা, বাচুলা আৰু ধাতুৰ আপোন অন্ধিসন্ধি। ঙ্গিক সম্পৰ্কীয় জ্ঞানৰ অবিহনে কোনো সাৰ্থক শিল্পসৃষ্টিয়েই ম্ভৱপৰ নহয়। স্ৰষ্টা আৰু ৰসগ্ৰাহী উভয়ৰ পক্ষেই এই জ্ঞান পৰিহাৰ্য্য। কেৱল কাব্যই মাথোন সেই পৰ্য্যায়ৰ শিল্পবস্তু, য'ত ই আঙ্গিকৰ চেতনা অনতিপ্ৰখৰ হ'লেও সাৰ্থক সৃষ্টি সম্ভৱপৰ। চ সহজাত শুভবুদ্ধিৰ প্ৰেৰণাতে কবিৰ সৃষ্টিত ফুটি উঠে, স্তনিত ধ্বনিৰ পৰিত্ৰ মৰ্ম্মস্পৰ্শিতা। তথাপিতো, ৰসগ্ৰাহী ঠকৰ ৰসচেতনা অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰয়, যদি তেওঁ কষ্ট কৰি আয়ত্ত কৰে আঙ্গিকৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম জ্ঞান। কেৱল অলঙ্কাৰ আৰু বস্তুৰ আলোচনাৰে ধ্বনিৰ মৰ্ম্মস্পৰ্শিতাক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰি। য়ে-অসময়ে কাব্য সম্পৰ্কীয় অনেক অবান্তৰ বিতৰ্কত ভাগ লবলৈ ব্য হৈ পৰিছোঁ। আৰু সেই মুহূৰ্ত্তবোৰত সদায়েই অনুভৱ ৰিছোঁ, সমালোচনাৰ এই অসম্পূৰ্ণতা। নিজকে নিজেই কৰুণা ৰিছোঁ, এই বঞ্চনাৰ অভিশাপ বহন কৰি।

এখন নতুন মাহিলিৰ সম্পাদনাৰ দৰে এক গধুৰ দায়িত্বভাৰ ণ কৰি উঠি, 'অসমীয়া ছন্দৰ উপকৰণ' শিতানত এটি ধাৰাবাহিক ন্ধ আৰম্ভ কৰিলোঁ। কিন্তু অসমীয়া ছন্দৰ গভীৰ অৰণ্যত বেশ কৰি তাৰ বিচিত্ৰ বনমৰ্ম্মৰ শুনি ইমান বেচি মুগ্ধ হৈ পৰিলোঁ নিজে ক'ব নোৱাৰাকৈয়ে সেই প্ৰবন্ধই এক ভীমকান্ত ৰূপ ৰিগ্ৰহ কৰিলে। এতিয়া সেই প্ৰবন্ধটিকে আৱশ্যকীয় পৰিবৰ্জ্জন,

পৰিবৰ্দ্ধন আৰু পৰিশোধন কৰি পুথিৰ আকাৰত পৰিৱে
কৰিছোঁ।

সম্পূৰ্ণৰূপে বৈজ্ঞানিক নহ'লেও, চেষ্টা কৰিছোঁ, অসম
ছন্দৰ বিচিত্ৰ ধ্বনিস্পন্দনক কিছুমান মূলসূত্ৰৰ সহায়ত হ
মূৰ্ঠিত ল'বৰ কাৰণে। মোৰ নিজৰ ধাৰণা হৈছে, তাৰ পোহ
অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দপ্ৰয়াসক পঢ়ি চালে এটা সামগ্ৰিক ৰূপ স
সাঁচিকৈয়ে পাব পাৰি। অৱশ্যে, ছন্দৰ আলোচনাত কাণৰ বিচা
শেষ বিচাৰ। সেইবাবে দাবী কৰিব খোজা নাই যে, কোনো চূড়
সত্যত উপনীত হৈছোঁ। বৰং অনুভৱ কৰিছোঁ, মগজুৰ সী
জ্ঞানেৰে হৃদয়ৰ দোলাক, চেতনাৰ শিখৰলোকৰ বাণীক জুখি চে
নিষ্ফল প্ৰচেষ্টা।

এই আলোচনাৰ বহু ঠাইতেই খ্যাতিমান কবিসকলৰ দুই
চৰণৰ দুৰ্ব্বল অংশবোৰলৈ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলগীয়া হৈ
প্ৰতিপাদ্য বিষয় প্ৰমাণৰ প্ৰয়োজনত। সেই সকল ছন্দোগুৰু ব
ছন্দশৈলীৰ সমালোচনা কৰাটো যে মোৰ উদ্দেশ্য নহয়—সেই
বুকুৰ ভিতৰৰ পৰা ক'ব পাৰোঁ। আৰু এই দুঃসাহস হৈছে
বাবেই যে, চকু যাৰ হৰিণাৰ নিচিনা সুন্দৰ, তেওঁ কাজল নিপিন্ধি
চলে। সংস্কৃত কবিয়ে জানো কোৱা নাই,

"নাশঙ্কনীয়মেতেষাং মতম্ এতেন দূষ্যতে।
কিং তু চক্ষুৰ্মৃগাক্ষীণাং কজ্জলেনৈব ভূষ্যতে॥"

সেইবাবে আশ্বাস লভিছোঁ, কাৰো তুচ্ছ সমালোচনাই আ
মহিমাৰে দীপ্ত সেই কবিতাবোৰক পৰশিব নোৱাৰে।

ধন্যবাদ দিলেই যথেষ্ট নহয়, মোৰ বন্ধু-মহলক। কাৰণ
লোকৰ অনুপ্ৰেৰণাতে ধৈৰ্য্যেৰে সৈতে ছন্দৰ ধ্বনি গণি
পাৰিলোঁ। মোৰ অগ্ৰজপ্ৰতিম বন্ধু নৰকান্ত বৰুৱাৰ ওচৰত
বিশেষভাৱেই ঋণী। যোতিয়াই সন্দেহৰ কুঁৱলীত বাট হেৰুৱাই
তেতিয়াই দৌৰি গৈছোঁ, নৰকান্ত বৰুৱাৰ ওচৰলৈ। প্ৰখৰ শ্ৰুতি

পন্ন এই বন্ধুজনে মোৰ সন্দেহ নিৰসন কৰি দিছে। উভতি
হিছোঁ, সঠিক বাটৰ সন্ধান লৈ। মাজে মাজে ভাবোঁ, এই পুথিখন
দ নৰকান্ত বৰুৱায়ে লিখিলেহেঁতেন! কটন কলেজ গ্ৰন্থাগাৰৰ
মূল্য গ্ৰন্থৰাজিক উঁই আৰু আপোনপেটীয়া পাঠকৰ আক্ৰমণৰ
া ৰক্ষা কৰি মৰমৰ উমাল পৰশেৰে আগুৰি ৰাখিছে যিজন মানুহে,
ই মানুহজনৰ ওচৰতো মই বিশেষভাৱে ঋণী। মানুহজন হ'ল,
জ্য ডেকা। তেখেতে মোক যেতিয়াই যি দুষ্প্ৰাপ্য কিতাপ
চাৰিছোঁ, সেই কিতাপৰে যোগান ধৰি আহিছে। এই বিৰল
হানুভূতিৰ অবিহনে এই পুথি লিখা হয়তো সম্ভৱপৰেই নহ'ল-
তেন। কষ্ট কৰি এখন দুষ্প্ৰাপ্য গ্ৰন্থ সংগ্ৰহ কৰি দিছিল, মোৰ
জনী খুলশালীয়ে। নাম—মিনতি দাস। তেওঁ মোক স্নেহৰ
ণেৰে আৰু নিবিড়কৈ বান্ধিলে।

শুনিছোঁ, শকত মানুহবিলাকৰ বুকুত হেনো মৰম থাকে বেচি।
ইবেলি প্ৰমাণ পালোঁ। চিঠি এখন লিখি লয়াৰ্ছ বুক ষ্টলৰ
ত্বাধিকাৰী বিচিত্ৰনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা দেৱক সুধিছিলোঁ, কিতাপ
খন ছপাব নেকি? যৌৱনক সোণৰ সফুৰাত ভৰাই থোৱা এই
নুহজনে সমিধান দিলে, যদিও কেইবাখনো শকত কিতাপ ছপাই
চ আহুকালতে পৰিছে, তথাপি মোৰ কথাটো সুকীয়া। মোলৈ
মৰম বেচি। ঈশ্বৰে এই মানুহজনৰ যৌৱনটো যেন কোনো-
লৈই কাঢ়ি নিনিয়ে। প্ৰাৰ্থনা কৰিছোঁ।

—মহেন্দ্ৰ বৰা

অসমীয়া ছন্দৰ উপকৰণ

ছন্দস্পন্দ আৰু ছন্দবন্ধ

ধ্বনিৰ ঐক্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল বৈচিত্ৰ্যৰ সমাৱেশেই ছন্দ। ানো ঐক্যসূত্ৰৰ অবিহনে ছন্দ সম্ভৱপৰ নহয়। কিন্তু কেৱল ক্যসূত্ৰ থকাটোৱেই ছন্দৰ পক্ষে যথেষ্ট নহয়। বৈচিত্ৰ্যহীন ধ্বনিৰ র্য্যাবৰ্ত্ত একেসুৰীয়া আৰু নিষ্প্ৰাণ হ'বলৈ বাধ্য। তাৰে পদ্য িখিব পাৰি, কবিতা লিখিব নোৱাৰি। ছন্দৰ যি বিচিত্ৰ ব্যঞ্জনা-ক্তি, প্ৰাণৰ ৰসক ৰূপায়িত কৰাৰ যি ক্ষমতা, চেতনাৰ শিখৰলোকৰ নিৰ্ব্বচনীয় বাণীক কাণৰ ভিতৰেদি মৰম পৰশাবৰ যি সামৰ্থ্য,— নিৰ্ভৰ কৰে বৈচিত্ৰৰ সুসংহত সমাৱেশৰ ওপৰত। ঐক্য ছন্দৰ ল, বৈচিত্ৰ্য ছন্দৰ সুৰ। ছান্দসিকৰ ভাষাত এই তাল হ'ল, ছন্দ-ধ; আৰু এই সুৰ হ'ল, ছন্দস্পন্দ।

"সাগৰ দেখিছা ? দেখা নাই কেতিয়াও ? ময়ো দেখা নাই
শুনিছোঁ তথাপি ;
নীলিম সলিলৰাশি, বাধাহীন উৰ্ম্মিমালা, আছে দূৰ
দিগন্ত বিয়াপি।"

ই কবিতাফাকিৰ আঙ্গিকৰ লগত জড়িত হৈ আছে, ধ্বনিৰ কৃতি, আৱেশ, পৰিবেশ, বেদনা আৰু সুৰভি-নিৰ্য্যাস—এই লোখিনি। এই সকলোখিনি মিলি কবিতাফাকিক দান কৰিছে, ট বিচিত্ৰ সুৰৰ ইন্দ্ৰজাল। এই সুৰকে কোৱা হয়, ছন্দস্পন্দ। বিতাফাকিৰ ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এটা স্পন্দন আছে। সেই অমেয় স্পন্দনৰ া সুন্দৰ সামঞ্জস্যও আছে। এই সামঞ্জস্যৰ স্বৰূপ হ'ল, এটা ন্দন-তৰঙ্গৰ পাচত মন উন্মুখী হৈ ৰয়, অন্য এটা সমগোত্ৰীয়

স্পন্দন-তৰংগৰ বাবে। প্ৰত্যাশিত এই স্পন্দন-তৰংগৰ আবিভ হৃদয়ক দোলা দি যায়। ঠিক সেইদৰে, অপ্ৰত্যাশিত এক স্পন তৰংগৰ আবিৰ্ভাৱেও হৃদয়ক দোলা দি যায়, অন্য এক ধৰণে। বিচিত্ৰ আন্দোলনে শ্ৰোতাৰ হৃদয়তো কবিৰ হৃদয়ৰ অনুৰূপ অ ভূতি জগাই তোলে। এয়ে হ'ল, কবিতাৰ সংবেদনশীলতা। জটিল স্পন্দন-তৰংগৰ বাবে এই সংবেদনশীলতা সম্ভৱপৰ, সমস্ত ৰূপ কোনো ছান্দসিকেই হাতৰ মুঠিত পোৱা নাই।

কেৱল কবিতাই নহয়, অন্য সকলো শিল্প-মাধ্যমতে সেই এ খিনি কথাই প্ৰযোজ্য। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত, 'সা' সুৰটো উচ্চা হোৱাৰ লগে লগেই, এক বিশিষ্ট গ্ৰামত 'ৰে' অথবা তেনে এটা স বাবে আমি উৎকৰ্ণ হৈ ৰওঁ। প্ৰত্যাশিত সেই সুৰ উচ্চাৰিত হ শুনিলেই আমাৰ কাণ পৰিতৃপ্ত হয়। ঠিক সেইদৰে, 'অঘটনঘ পটীয়সী' ধৰণৰ অপ্ৰত্যাশিত সুৰৰ উচ্চাৰণে কাণক অন্য এক ধ প্ৰসন্ন কৰি তোলে। ৰাগ ৰাগিণীৰ ৰূপত সংগীতজ্ঞই এনে প্ৰত্যা আৰু অপ্ৰত্যাশিত সুৰৰে এক পৰিমিত অথচ বিচিত্ৰ অনুৰণন স কৰে। সেইবাবেই, সংগীতজ্ঞৰ কল্পলোকত জাগি উঠা এক উ সমুদ্ৰৰ অথবা কৃষ্ণ-বিৰহিনী ৰাধাৰ হৃদয়ৰ অনুভূতি শ্ৰো হৃদয়তো জাগি উঠে। ঠিক সেইদৰে, চিত্ৰশিল্পীৰ আলেখ্যত অ যেতিয়া নীলা ৰঙৰ ৰেখা দেখা পাওঁ, তেতিয়া তাৰ কাষৰত ধ ৰঙৰ দৰে অন্য এক মৃদু ৰঙৰ বাবেই মন প্ৰস্তুত হৈ থাকে। ত সেই ৰঙৰ সংস্থাপন দেখিলেই আমাৰ চকু পৰিতৃপ্ত হয়। কেতিয় তাৰ কাষৰত ৰঙা ৰঙৰ দৰে এক প্ৰখৰ প্ৰাথমিক ৰং দেখা পা চকু মুগ্ধ হয়, অন্য এক ধৰণে। প্ৰত্যাশিত-অপ্ৰত্যাশিত এই বি ৰঙৰ বিচিত্ৰ সমাৱেশেই আমাৰ হৃদয়তো চিত্ৰশিল্পীক দোলা যোৱা কোনো এক প্ৰাকৃতিক দৃশ্যৰ অনুৰূপ অনুভূতি জগাই তো এয়েই ছন্দস্পন্দ—সকলো শিল্প-সৃষ্টিৰে মৰ্ম্মবস্তু।

ছন্দস্পন্দ ছন্দৰ প্ৰাণ। ইয়াৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ বিষয়ে বিখ দাৰ্শনিক হেগেলে এইদৰে মন্তব্য কৰিছে, "It is even n

essary than a figurative and picturesque diction." (ই আনকি লংকাৰিক আৰু চিত্ৰস্তনিত শব্দ-চয়নতকৈয়ো বেচি প্ৰয়োজনীয়।) গৰ প্ৰয়োজন, দেহৰ প্ৰয়োজনতকৈ সদায়েই বেচি। কিন্তু দেহৰ দৰে ব্যৱচ্ছেদ সম্ভৱপৰ, প্ৰাণৰ বিচাৰ সেইদৰে সম্ভৱপৰ নিশ্চয়েই য়। খুব বেচি, তাৰ বিষয়ে আকাৰে-ইংগিতে কিছু আভাস দিব ৰি। সেইবাবে ছান্দসিকে যথাযথ বিশ্লেষণ দিব পাৰে; ছন্দ- ন্দৰ বিষয়ে এটা ৰিণিকি-ৰিণিকি ধাৰণা মাথোন দিব পাৰে।

ছন্দৰ যি অমিতাভ বাণী, সি ৰূপ গ্ৰহণ কৰে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এক ৰিমিতিক আশ্ৰয় কৰি। সংগীতৰ সুৰে আবেগৰ যি অনুধৰ্ম্মী চিত্ৰ্য দান কৰে, এক পৰিমিত তালে তাক ঐক্যসূত্ৰেৰে গ্ৰথিত কৰি ৰেশন কৰে। এই পৰিমিত তাল মানুহৰ সহজাত প্ৰবৃত্তি। শ্চাত্যৰ ছান্দসিকসকলে বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰে পৰীক্ষা কৰি দেখা ইছে যে, কোনো মানুহক যেতিয়া কোনো এটা গতিৰ ৰূপ দিওঁতে নিয়মিত ব্যৱধান ৰাখি তেনে কৰিববলৈ নিৰ্দ্দেশ দিয়া হয়, তেতিয়া ওঁ ঘূৰি ঘূৰি আকৌ এটা নিয়মিত ব্যৱধান ৰাখিহে সেই গতিৰ প দিবলৈ সক্ষম হয়। মানুহৰ এই স্বাভাৱিক পৰিমিতি-প্ৰৱণতাৰ তুকেই বিজুলীৰ ৰেখাৰ দৰে গদ্যৰ ভাষাতো আমি কেতিয়াবা এনে ংশ লক্ষ্য কৰোঁ, যাৰ ধ্বনিৰ স্পন্দন-তৰংগ একান্তভাৱে কাব্যৰেই তৰ্গত। যেতিয়া এই ছন্দস্পন্দক ইচ্ছা কৰি এটা নিয়মিত প্ৰদক্ষিণ কৰা হয়, তেতিয়া সি কথাৰ ভাষাৰ পৰা কাব্যৰ ভাষালৈ উত্তীৰ্ণ । এনে সুবিন্যস্ত পৰ্য্যাৱৰ্ত্তকে ছান্দসিকে আখ্যা দিছে, ছন্দবন্ধ। দবন্ধ ছন্দৰ ঐক্যৰ আদৰ্শ।

"লেখা-পঢ়া কৰে যেয়ে।
ঘোৰা-গাড়ী উঠে সেয়ে॥"

ই পদ্যফাকি পাঠ কৰিববৰ সময়ত, ইয়াৰ ধ্বনিগুচ্ছ এটা নিয়মিত বধানৰ অন্তৰে অন্তৰে উচ্চাৰিত হয়। ধ্বনিগুচ্ছৰ এই বিশিষ্ট ঠন-ভংগীৰে নাম, ছন্দবন্ধ। সংগীতত এই গঠন তালৰ সহায়ত

বুজিব পাৰি। ওপৰৰ পদ্যফাকিৰ ধ্বনিগুচ্ছৰ অনুৰূপ গঠন-ভ ঠুংৰী বা খেম্‌টাত পোৱা যায়।

যেনে ঃ

+			+			+			+	
সা	ৰে	|	গা	মা	|	পা	ধা	|	নি	সা
লে	খা		প	ঢা		ক	ৰে		যে	য়ে
ঘোঁ	ৰা		গা	ড়ী		উ	ঠে		সে	য়ে

অৱশ্যে কাব্যৰ ছন্দবন্ধ আৰু সংগীতৰ তাল সমাৰ্থক নহয়। তথ দুয়োটাৰে মূল ভিত্তি গাণিতিক। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত যি ন মানিলে, তালে তালে ধ্বনিগুচ্ছৰ উত্থান-পতন ঘটে, কাব্যৰ ক্ষে সেই নীতি মানি চলিলে ধ্বনিগুচ্ছৰ এক ঐক্যসূত্ৰ পৰিলক্ষিত এই ঐক্যসূত্ৰক অৱলম্বন কৰিয়েই ছন্দস্পন্দৰ প্ৰদক্ষিণ ঘ দৃষ্টান্তস্বৰূপে, কাৰ্ফা বা কাৱালি তালত ঃ

+				+				+				+			
সা	ৰে	গা	মা |	পা	ধা	নি	সা |	নি	ধা	পা	মা |	গা	ৰে	গা	স
হে	ৰা	হে	ৰা	হা	ট	ৰু	ৱা	ম	ৰ	ম	ৰ	ভা	ই	হঁ	ত
নে	ৰি	বা	নে	ৰি	বা	মো	ক	এ	ই	মা	য়া	ব	জা	ৰ	ত

(মফিজুদ্দিন আহমদ)

ঠিক সেইদৰে, দাদ্‌ৰা বা একতালৰ ৰূপকল্পত ঃ

+			+			+			+		
সা	ৰে	গা |	ৰে	গা	মা |	ধা	পা	মা |	গা	ৰে	সা
জু	কি	য়া	সঁ	জু	লি	বা	ন্ধি	ল	টু	প	লি
আ	ন্ধা	ৰে	আ	হি	ছে	ঢা	কি	অ'	শা	কি	না

(কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য)

আকৌ, ঝাঁপতালৰ ধ্বনিসজ্জাত ঃ

+		+			+		+		
সা	ৰে |	গা	মা	পা |	মা	গা |	ৰে	গা	সা
এ	টি	ঘ	ৰ	ত	হ	টি	মা	থো	ন
হ	টি	মা	নু	হ	ধ	ৰে	০	০	০

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

ইয়াৰ পৰা এটা কথা স্পষ্টকৈ বুজা যায় যে, ছন্দবন্ধ আৰু তাল উভয়ৰে মূলনীতি নিয়ন্ত্ৰিত হৈছে, কোনো বিশিষ্ট ধ্বনিসজ্জা তথা ৰূপকল্পক আশ্ৰয় কৰি। মূলতে, এই নীতিৰ তিনিটা স্বতন্ত্ৰ ভংগী আছে। দুই, তিনি নাইবা দুই আৰু তিনিৰ যৌগিক প্ৰদক্ষিণ এই তিনিটা স্বতন্ত্ৰ ভংগীৰ গাণিতিক ভিত্তি। চাৰি অথবা আঠ মাত্ৰাৰ ছন্দবন্ধ দুইৰ গুণিতক ৰূপত পোৱা যায়। এই ধৰণৰ ছন্দবন্ধৰ ভংগী হ'ল, সমমাত্ৰিক। ছয় মাত্ৰাৰ ছন্দবন্ধ তিনিৰ গুণিতক ৰূপত পোৱা যায়। এই ধৰণৰ ছন্দবন্ধৰ ভংগী অসমমাত্ৰিক। পাঁচ অথবা সাত মাত্ৰাৰ ছন্দবন্ধ দুই আৰু তিনিৰ যৌগিক প্ৰদক্ষিণৰে বিচিত্ৰ বিন্যাস। এনে ভংগীক কোৱা হয়, বিষমমাত্ৰিক। ইয়াৰ ভিতৰত বিশুদ্ধ ছন্দভংগী, সমমাত্ৰিক আৰু অসমমাত্ৰিক। কোৱা নিষ্প্ৰয়োজন, বিষমমাত্ৰিক ছন্দভংগী প্ৰথম দুই প্ৰকাৰ ভংগীৰে সংকৰ মাথোন। যিহেতু ই সংকৰ, সেইবাবে ইয়াৰ স্পন্দনবৈচিত্ৰ্য বেচি আৰু ঐক্যসূত্ৰ শিথিল।

ছন্দৰ এই যে ঐক্যসূত্ৰ-স্বৰূপ ছন্দবন্ধ, সি বিচিত্ৰ এক ছন্দস্পন্দৰেই সুবিন্যস্ত পৰ্য্যাৱৰ্ত্ত। ইংৰাজ ছান্দসিকে এটা সুন্দৰ উপমাৰে ইয়াৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা কৰিছে। গীৰ্জ্জাৰ ঘণ্টাৰ ধ্বনি আমাৰ কাণত ডিং-ডিং-ডিং এই ৰূপতে ধৰা দিয়ে। কিন্তু আমাৰ কল্পনাই তাৰ ৰূপ দিয়ে, ডিং-ডং-ডিং-ডং এই জাতীয় ধ্বনিৰে। ডিং-ডিং-ডিং-ডিং জাতীয় ধ্বনিৰ কোনো ঐক্যসূত্ৰ নাই; কিন্তু ডিং-ডং-ডিং-ডং জাতীয় বিচিত্ৰ ধ্বনিগুচ্ছৰ এটা পৰিমিত প্ৰদক্ষিণ আছে। ঠিক সেইদৰে ঘড়িৰ দোলকৰ টিক্‌-টিক্‌ শব্দৰ অনৰ্গল ধ্বনিপ্ৰবাহৰ কোনো ছন্দ নাই; কিন্তু সেই ধ্বনিপ্ৰবাহৰ সামান্য পৰিৱৰ্ত্তন ঘটাই যদি টিক্‌-টক্‌-টিক্‌-টক্‌ এই ৰূপ দিয়া হয়, তেন্তে এটা ছন্দ বিচাৰি পাৰা যাব। ছন্দস্পন্দৰ নিয়মিত আৱৰ্ত্তই হ'ল, ছন্দবন্ধ। ছন্দবন্ধ ছন্দৰ বাহ্যিক অৱয়ৱ; ছন্দস্পন্দ ছন্দৰ হৃদ্‌স্পন্দন।

ছেদ আৰু যতি

কাব্যৰ ছন্দ যিহেতু বিশুদ্ধ ধ্বনিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহ বিশেষ অৰ্থব্যঞ্জক ধ্বনিৰ ওপৰতহে প্ৰতিষ্ঠিত, সেইবাবে আমি ত বৈচিত্ৰ্য সহজে অনুভৱ কৰোঁ। আৰু যিহেতু কোনো মানু নিজৰ ইচ্ছা অনুযায়ী অনৰ্গল কথা কৈ যাব নোৱাৰে, সেইবাবে মা মাজে এই ধ্বনিপ্ৰবাহৰ সাময়িক বিচ্ছেদ ঘটে। এই বিচ্ছেদৰ ব্যৱ যেতিয়া সুনিয়ন্ত্ৰিত হয়, তেতিয়াই সেই বিচিত্ৰ ধ্বনিপ্ৰবাহ এক ঐ সূত্ৰত গ্ৰথিত হয়। ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এই সাময়িক বিৰতিৰ সংজ্ঞা সংস্ ছান্দসিক সকলে এইদৰে দিছে ঃ 'যতিৰ্বিচ্ছেদঃ'। আমি ইয় আভিধানিক অৰ্থত শ্বাস-যতি নুবুলি 'ছেদ' আখ্যা দিয়াই সমী হ'ব। কিয়নো, অসমীয়া ছন্দৰ বৈচিত্ৰ্যৰ হেতুকে আমি অন্য প্ৰকাৰ যতিৰো অস্তিত্ব অনুভৱ কৰোঁ। শ্বাস-যতিক 'ছেদ' আ দি ল'লে, সেই যতিৰ লগত এইবিধ যতিৰ আউল লাগিবৰ নেথাকে।

যি কোনো বাক্য বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যাব যে, মাজে মা এনেকুৱা ছেদৰ অৱস্থান হেতুকে সি বিশিষ্ট কিছুমান অং বিভক্ত হৈ আছে। প্ৰত্যেক অংশকে একোটা পূৰ্ণ শ্বাস-বিভাগ বু কোৱা হয়। আৰু তেনেকুৱা দুটা শ্বাস-বিভাগৰ সন্ধিক্ষেত্ৰই হ ছেদৰ অৱস্থান। ব্যাকৰণ অনুযায়ী প্ৰত্যেক বাক্যই সম্পূৰ্ণ শ্বাস-বিভাগ অথবা কেইবাটাও শ্বাস-বিভাগৰ সমষ্টি। সাধাৰণ বাক্যৰ শেষৰ ছেদ অলপ দীৰ্ঘতৰ হয়। এনে দীৰ্ঘতৰ ছেদকে পূ ছেদ আখ্যা দিব পাৰি। আৰু সেইদৰে, বাক্যৰ অন্তৰ্গত বি অৰ্থবাচক শব্দ-সমষ্টিৰ মাজত অৱস্থিত হ্ৰস্বতৰ ছেদক উপ আখ্যা দিব পাৰি।

ছেদক ভাব-যতি বুলিও ক'ব পাৰি। কিয়নো, ছেদ সদায় অ অনুগামী। য'তে পূৰ্ণছেদ পৰে, ত'তে অৰ্থৰ পূৰ্ণতা ঘ আনহাতে য'তে উপছেদ পৰে, ত'তে অৰ্থবাচক বাক্যাংশৰ শেষ হ

ত্যেক বাক্য সাধাৰণতে অৰ্থবাচক নানা খণ্ডত বিভক্ত হৈ থাকে। পছেদ স্থাপন কৰি বাক্যৰ অন্বয় কৰিবলৈ সহজ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে থাৰ ভাষালৈ লক্ষ্য কৰা যাওক ঃ

ক্ৰন্দসী আকাশৰো নাম**আকাশে কান্দে**খাচিয়া পাহাৰত*বৰষুণ হয়**বৰপানী উপচি পৰে**জয়ন্তীয়া পাহাৰত*মনচুন নামে**উমিয়াম জুৰি* ঢৌৰ সাপৰ নেগুৰছিঙা বেগ**পাহাৰ ধোৱা পানী**জুমখেতি সাকুৰা কৰা পানী**কিলিঙৰ বুকুৰেদি*বিং মাৰি নামি আহে*গাওঁভূঁই মহতিয়াই**

(কপিলীপৰীয়া সাধু)

থাৰ ভাষাৰ এই উৎকলিতাংশত, য'তে এটি তৰা-চিন স্থাপন কৰা ছে, পঢ়িবৰ সময়ত তাতে ক্ষন্তেক থমকিব লাগে—উশাহক সামান্য শ্ৰাম দিবৰ কাৰণে। এই বিৰতিকে উপছেদ বুলি কোৱা হয়। ইদৰে উপছেদে-উপছেদে থমকি বৈ নগ'লে, কোনটো শব্দৰ লগত কানটো শব্দৰ অন্বয়, তাক বুজা নেযায়। য'তে যুগল-তৰা চিন য়া হৈছে, তাতে পূৰ্ণছেদ পৰিছে। পূৰ্ণছেদ পৰা ঠাইতে অৰ্থ-াধক ভাবৰ সম্পূৰ্ণতা ঘটিছে আৰু বাক্যৰ অন্ত পৰিছে। পঢ়িবৰ ময়ত এই ঠাইতে উশাহ লোৱা হয়। কথাৰ ভাষাত ছন্দবন্ধৰ বাবে ঐক্যসূত্ৰৰ আৱশ্যক, ছেদৰ অৱস্থানেই বহু সময়ত তাক নিৰ্ণয় ৰে। সমান পৰিমাণৰ সময়ৰ ব্যৱধানত অথবা কোনো ৰূপকল্প নুযায়ী নিয়মিত ব্যৱধানত অৱস্থিত ছেদেই কথাৰ ভাষাক কাব্যৰ ষালৈ উত্তীৰ্ণ কৰে। পয়াৰ, ত্ৰিপদী প্ৰভৃতি অজটিল ছন্দসজ্জাত ইদৰ অৱস্থান পৰ্য্যবেক্ষণ কৰিয়েই ছন্দৰ বিভাগ নিৰ্ণয় কৰিব াৰি। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) অগৰু চন্দন পদ্ম* সৰল সোণাৰু**
আনো যত তৰুবন* সৱে কল্পতৰু**
ছয় ঋতু এককালে* বসন্ত উদয়**
ভ্ৰমৰে গুঞ্জৰে কুলি পঞ্চম পূৰয়**

(শঙ্কৰদেৱ)

(২) তোমাৰ মাত শুনি* লাজুকী বোৱাৰী*
বৰলই এৰে তাঁত**
হাতৰ মাকোটি* হাততেই ৰয়*
হেৰাৱ মুখৰ মাত**
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

এই দুটা দৃষ্টান্তত ছন্দ-বিভাগ অৰ্থ-বিভাগৰ অনুগামী। উপৰ
আৰু পূৰ্ণছেদৰ অৱস্থানৰ পৰাই ছন্দবোধৰ সৃষ্টি হৈছে। কি
সকলো ক্ষেত্ৰতে অসমীয়া কবিতাত ছেদৰ অৱস্থানে ছন্দৰ ঐক্যস
নিৰ্ণয় নকৰে। আনকি, ওপৰৰ দ্বিতীয় দৃষ্টান্তটোতে সূক্ষ্মভা
অনুধাৱন কৰিলে দেখা যাব যে, প্ৰতিটো চৰণৰ তৃতীয় পৰ্ব্বত ছ
বিভাগ অৰ্থ-বিভাগৰ অনুগামী হোৱা নাই। কিয়নো, ছয় মা
পৰ্ব্বই এই কবিতাফাকিৰ ভিত্তি। 'তাঁত' আৰু 'মাত' এই শ
দুটা অন্য দুটা পৰ্ব্বৰ খণ্ডিত অংশহে। ছন্দ-বিজ্ঞানৰ ভাষাত, এ
অতিৰিক্ত মাত্ৰাৰ পৰ্ব্বক অতিপূৰ্ণপদী বুলি কোৱা হয়।
কবিতাফাকি লঘু ত্ৰিপদী ছন্দসজ্জাত ৰচিত। ত্ৰিপদীৰ শেষ বিভাগ
সদায় চতুৰ্থ এটা পৰ্ব্বৰ প্ৰচ্ছন্ন প্ৰতিনিধিৰ বাহিৰে আন একো নহ
ইয়াৰ পৰা বুজিব পাৰি যে, অসমীয়া ছন্দত ছেদৰ বাহিৰেও অ
এক প্ৰকাৰৰ বিৰতি আছে।

সংস্কৃত ছান্দসিক সকলে 'যতিৰ্বিচ্ছেদঃ' আৰু 'যতিৰ্জিহ্বে
বিৰামস্থানম্' এই দুই ভিন্ন সংজ্ঞাৰে একেটা বস্তুৰে ইঙ্গিত দি
কেৱল সেয়ে নহয়, কোনো কোনো ছন্দ-বিশাৰদে যতিৰ প্ৰয়োজন
নাই বুলিও কৈছে। সেইবাবেই, ছান্দসিক গঙ্গাদাসে লিখি
'শ্বেতমাণ্ডব্যমুখ্যাস্তু নেচ্ছন্তি মুনয়ো যতিম্'। এই উক্তি গভী
ভাৱে প্ৰণিধানযোগ্য। কাব্যৰ ৰূপকল্প কোনো কবিয়েই প্ৰয়োজ
অতিৰিক্ত বুলি ভাবিব নোৱাৰে। কথাৰ ভাষাৰ যি যতি, সেই যতিয়ে
অৰ্থাৎ ছেদ ছন্দৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় নহয়—বিশেষকৈ সংস্কৃত ছন্দত
কিয়নো, সংস্কৃত কবিতাত যেতিয়া ধ্বনিপ্ৰবাহৰ বিচ্ছেদ ঘটে, তেতি
কেৱল বাক্‌তন্ত্ৰী নিস্পন্দ হোৱাই নহয়, জিভায়ো বিশ্ৰাম লাভ কৰে

ৰ কাৰণ হৈছে সংস্কৃত কবিতাত গণৰ প্ৰয়োগ অৰ্থাৎ সুবিন্যস্ত
ু-গুৰু স্বৰৰ সমাবেশ। যেতিয়াই কোনো দীৰ্ঘস্বৰ উচ্চাৰিত
, তেতিয়াই জিভাই ক্ষণিক বিশ্ৰাম লৈ নতুন বেগ সঞ্চাৰ কৰি ল'বৰ
কাশ পায়। উদাহৰণ দিলে কথাষাৰ স্পষ্ট হ'ব। যেনে,

- ◡ - | - ◡ - | - ◡ - | - ◡ -
সা মৃগী | লোচনা | ৰাধিকা | শ্ৰীপতেঃ

অথবা,

- - - - ◡ - - ◡◡◡◡◡◡ - ◡ - - ◡ - -
ধ্যায়েন্নিত্যং মহেশং | ৰজতগিৰিনিভং | চাৰুচন্দ্ৰাৱতংসম্

ৱা হ'ল, মৃগী আৰু স্ৰগ্ধৰা ছন্দসজ্জাৰ দৃষ্টান্ত। এই দুটা
ষ্টান্তৰ প্ৰত্যেকটো দীৰ্ঘস্বৰতে, দীৰ্ঘস্বৰ দুই মাত্ৰা কাল স্থায়ী,
ইবাবে প্ৰায় প্লুতমাত্ৰা কাল অৰ্থাৎ এক মাত্ৰাৰ অনধিক কাল জিভা
থিৰ হৈ থকাৰ অৱকাশ আছে। সেইবাবেই সংস্কৃত কবিতাত
নকি ৩২ মাত্ৰাৰ পাচতো উপছেদ বহাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায়।
ন্তু অসমীয়া ভাষাত এক নিৰৱচ্ছিন্ন ধ্বনি-স্পন্দন ইমান বেচি
ত্ৰা কাল স্থায়ী হোৱাৰ কথা কল্পনাই কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ,
সমীয়া ভাষাত তেনে কোনো স্বাভাৱিক দীৰ্ঘস্বৰ নাই। অৱশ্যে,
গ্ম ধ্বনিৰ কথা সুকীয়া। তথাপি, যুগ্ম ধ্বনিৰ প্ৰসাৰণো কিছু-
ন নিয়মৰ অধীন। গতিকে, অসমীয়া ছন্দত অন্য এক প্ৰকাৰ
নি-বিচ্ছেদৰ প্ৰশ্ন উঠে।

এই দ্বিতীয় প্ৰকাৰ ধ্বনি-বিচ্ছেদৰ নাম, যতি। অসমীয়া ছন্দত
দতকৈ যতিৰ তাৎপৰ্য্য বেচি। এই যতি হ'ল, জিভাৰ সুবিন্যস্ত
ৰতি-স্থল। যতিৰ অৱস্থানৰ পৰাই ছন্দৰ প্ৰকৃত ঐক্যবোধ জন্মে।
ৰিমিত সময়ৰ অন্তৰে অন্তৰে নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপকল্প অনুযায়ী যতিৰ
ৱস্থান। ছেদৰ অৱস্থানৰ হেতুকে বাক্য যেনেকৈ শ্বাস-বিভাগত
ভক্ত হয়, ঠিক সেইদৰে যতিৰ অৱস্থানৰ হেতুকে কাব্য ছন্দ-বিভাগত
ভক্ত হয়। ছেদৰ অৱলম্বন নিশ্বাস অথবা বাক্‌তন্ত্ৰী; আৰু যতিৰ

অৱলম্বন জিভা। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, ছেদ ভাব-স্পন্দনৰ প
শালা; আৰু যতি ধ্বনি-স্পন্দনৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত বিৰতি।

ছেদ যিদৰে দুবিধ, উপছেদ আৰু পূৰ্ণছেদ—যতিও সেই
দুবিধ, উপযতি আৰু পূৰ্ণযতি। ক্ষুদ্ৰতম ছন্দ-বিভাগৰ প
উপযতিৰ অৱস্থান আৰু বৃহত্তৰ ছন্দ-বিভাগৰ পাচত পূৰ্ণয
অৱস্থান। সংস্কৃত ছান্দসিকে, যতিৰ প্ৰয়োজন নাই বুলি বৈ
এইবাবেই যে, শ্বাস-বিভাগ যেতিয়া পৰিমিত ৰূপৰ হয়, তে
তাৰ লগত ছন্দ-বিভাগৰ পাৰ্থক্য হেৰাই যায়। যিহেতু সং
ছন্দৰ মূল স্পন্দন গণৰ বৈচিত্ৰ্যসম্ভূত, সেইবাবে কথাৰ ভাষ
ছন্দৰ ৰূপটো পৰিচ্ছন্নকৈ প্ৰকাশ পায়। কিন্তু অসমীয়া ছ
দুয়োবিধ যতিকে স্বীকাৰ কৰি লোৱাৰ প্ৰয়োজন খুব বেচি।

ছেদ আৰু যতিৰ এই যে বিপৰীত প্ৰকৃতি, তাৰে সু
লৈ অপ্ৰমাদী কবিসকলে তেওঁলোকৰ ছন্দ বিচিত্ৰ ধ্বনি-তৰ
তৰঙ্গায়িত কৰি তোলে। যতিৰ লগত যেতিয়া ছেদৰ শুভ-প
নঘটে, তেতিয়া যতি-সংস্থাপনৰ সময়ত ধ্বনিৰ প্ৰবাহ অব্যাহত
থাকে, তেতিয়া মুহূৰ্ত্তৰ কাৰণে জিভা স্তব্ধ হৈ যায় কিন্তু
এটা ক্ৰমবিলীয়মান অনুচ্চাৰিত তৰঙ্গত পৰিণত হয়। আনহ
জিভাই যেতিয়া নতুন বেগ সঞ্চাৰ কৰি অন্য এক ধ্বনি-আৱৰ্ত্তৰ
প্ৰস্তুত হয়, তেতিয়া মুহূৰ্ত্তৰ কাৰণে ধ্বনিৰ বিচ্ছেদ ঘটে,
বাক্‌তন্ত্ৰী ক্ষীণ স্পন্দনেৰে স্পন্দিত হৈ ৰয়।

অজটিল ছন্দবন্ধ সমূহত ছেদ আৰু যতি একে ঠা
সংস্থাপিত হয়। উপচ্ছেদ আৰু উপযতি, পূৰ্ণছেদ আৰু পূৰ্ণ
অবিকল অনুৰূপ হোৱা দেখা যায়। কিন্তু প্ৰতিভাবান কবিস
অমিতাক্ষৰ আৰু মুক্তক প্ৰভৃতি জটিলতৰ ছন্দবন্ধ সমূহত
অঙ্গাঙ্গী মিলনৰ পথৰ পৰা আঁতৰি গৈ, ছন্দস্পন্দৰ লীলা-বৈ
সৃষ্টি কৰে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) প্ৰভাতিলা নিশা* উষা | আশু গতি ধৰি ||
আসিলা** কুৰুলি দিলা* | সুদীৰ্ঘে পেচক** ||

বায়স কৰিলা কা-কা** | যেন হেৰুৱাই ||
লঙ্কা* লঙ্কা-প্ৰিয় পক্ষী* | কুক্কুট পুছিলা* ||
লঙ্কাপুৰ ক'ত বুলি** | গাইলা চৌদিশে* ||
প্ৰভাতীয় গীত যত* | প্ৰভাতী বিহঙ্গ** ||
(ভোলানাথ দাস)

(২) পলাশৰ জুই* | নুমাল এতিয়া** | শাল আৰু চতিয়ন ||
বনত* মানৰ | দিনৰ* অতীত | ব'হাগৰ ধুমুহাৰ* ||
কিমান সপোন* | সৰি গ'ল** তাৰ | কোনে ৰাখে খতিয়ন** ||
কলঙ্ কপিলী | দিজুৰ পাৰত* | ককাদেউতাৰ হাড়** ||
(নৱকান্ত বৰুৱা)

ই কবিতা দুফাকিৰ ছেদ আৰু যতি সংস্থাপনলৈ মন কৰিলেই
য়োবিধ বিৰাম-স্থলৰ পাৰ্থক্য সহজে ধৰিব পাৰি। তৰা-চিন
মূহ হ'ল, ছেদৰ; আৰু বিভাজনী-ৰেখা সমূহ হ'ল, যতিৰ
ংকেত। দেখা গৈছে, উপযতি সমূহ এটা নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপকল্প
নুযায়ী নিয়মিত সময়ৰ অন্তৰে অন্তৰে পৰিছে। ঠিক সেইদৰে,
টা পূৰ্ণযতিৰ পৰা আন এটা পূৰ্ণযতিলৈ পৰিমিত সময়ৰ ব্যৱধান।
ন্তু, ছেদৰ ক্ষেত্ৰত বাক্যৰ সম্পূৰ্ণতা ঘটিলে নিশ্বাসৰ দীৰ্ঘ-বিৰতি
টিছে তথা পূৰ্ণছেদ পৰিছে। আৰু অৰ্থবাচক শব্দ-সমষ্টিৰ
ন্তৰে অন্তৰে নাতি-দীৰ্ঘ শ্বাস-বিৰতিৰ সংকেত স্বৰূপ উপছেদৰ
ৱস্থান।

পৰ্ব্ব আৰু অণুপৰ্ব্ব

যতিয়ে সূচনা কৰা ছন্দ-বিভাগকে পৰ্ব্ব বুলি কোৱা হয়। পৰ্ব্ব
'ল, চৰণৰ প্ৰাৰম্ভৰ পৰা প্ৰথম যতি পৰ্য্যন্ত অথবা এটা যতিৰ
ৰা পৰৱৰ্ত্তী যতি পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত চৰণাংশ। সহজ ভাষাত ক'বলৈ
'লে, উচ্চাৰণৰ সময়ত এক অবিচ্ছিন্ন আৱৰ্ত্তত যি পৰিমাণ ধ্বনি
চ্চাৰিত হয়, সেয়েই পৰ্ব্ব। ছন্দবন্ধৰ বাবে সমান জোখৰ অথবা
কানো বিশিষ্ট ৰূপকল্প অনুযায়ী পৰিমিত জোখৰ পৰ্ব্ব

আৱশ্যকীয়। এই পৰ্ব্বই অসমীয়া ছন্দৰ মূল উপকৰণ। কা ধ্বনিৰ সৌষম্য অনুভৱ কৰিব পাৰি, এই পৰ্ব্বক অৱলম্বন কৰিয়ে দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

(১) পদুম ফুলৰ। পাপৰি নহয়।

পাপৰি প্ৰাণৰ মোৰ॥

সুখৰ নহয়। দুখৰ নহয়।

প্ৰেমভৰা চকুলোৰ।

(গণেশ গগৈ)

(২) অকলে অকলে। এনা টোপনিৰে।

কটালোঁ কালি যে। গোটেই ৰাতি॥

লোতক-মণিৰে। গাঁথিলো চিপাত।

মকৰা জালেৰে। বটীয়া বাতি॥

(আনন্দ বৰুৱা)

(৩) বজাৰতে। ভোল গ'লোঁ। লীলামলা। চাই চাই॥

চাকি তেল। শলিতা যে। নেবেহালোঁ। হায় হায়॥

(মফিজুদ্দিন আহমদ)

এই কবিতা তিনিফাকি লক্ষ্য কৰিলে দেখা যাব যে, সিহঁতৰ নিয়মিত দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্ব্ব সংযোজনৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। অৱ প্ৰথম দুটা দৃষ্টান্তত অন্তিম পৰ্ব্ব সমূহৰ কিছু তাৰতম্য চ পৰে। প্ৰথম দৃষ্টান্তটোৰ অন্তিম পৰ্ব্ব দুটা বাকীবোৰ পৰ্ব্বত দীঘল। এনে দীৰ্ঘতৰ অন্তিম পৰ্ব্বক অতিপূৰ্ণ পৰ্ব্ব বুলি কো হয়। দ্বিতীয় দৃষ্টান্তটোৰ অন্তিম পৰ্ব্ব দুটা বাকীবোৰতকৈ চু এনে হ্ৰস্বতৰ অন্তিম পৰ্ব্বক অপূৰ্ণ পৰ্ব্ব বুলি কোৱা হয়। তৃ দৃষ্টান্তটোৰ দৰে সম-আয়তনৰ পৰ্ব্ব-বিশিষ্ট ছন্দসজ্জা সং অতি তাকৰ। সচৰাচৰ অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জাত অ পৰ্ব্বসমূহ বাকীবিলাক পৰ্ব্বৰ তুলনাত দীঘল অথবা চুটি ইয়াৰ ফলত, পূৰ্ণ যতিৰ দীঘলীয়া বিৰাম-স্থল নিৰ্ণয় কৰি সুচল হয়। কোৱা বাহুল্য, অতিপূৰ্ণ পৰ্ব্ব দৰাচলতে এক প

ৰ্ব আৰু অন্য এক অপূৰ্ণ পৰ্ব্বৰে সংশ্লিষ্ট ৰূপ। সচৰাচৰ অপূৰ্ণ ৰ্বৰ ধ্বনি-সংখ্যা পূৰ্ণ পৰ্ব্বৰ আধাতকৈ কম হ'লে, সি এইদৰে ান্ত পৰ্ব্বৰ লগতে সংশ্লিষ্ট হৈ মাজৰ যতিক লুপ্ত কৰি য়। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, অসমীয়া কবিতাৰ অন্তিম পৰ্ব্ব াৰণতে এনে অপূৰ্ণ ৰূপৰ হোৱা বাবেই, প্ৰতি চৰণৰ শেষত অণুৰণন অনুভৱ কৰা যায়।

ওপৰৰ দৃষ্টান্ত তিনিটিলৈ লক্ষ্য কৰিলে সহজে ধৰিব পাৰি পৰ্ব্ব সাধাৰণতে সম্পূৰ্ণ এটা শব্দ অথবা কেইবাটাও শব্দৰ ষ্টি। কিন্তু এইখিনিতে প্ৰণিধানযোগ্য যে, পৰ্ব্বৰ ক্ষেত্ৰত ব্যাকৰণৰ নতকৈ ধ্বনিৰূপৰ বন্ধন প্ৰবলতৰ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

(১) জয় জয় যাদৱ। দৈত্য পৰাভৱ-। কাৰি মাধৱ।

ভকতজন জো। মুকুতি সাধৱ।

(মাধৱদেৱ)

অথবা,

(২) যাযাবৰ। ধূমকেতু। নাগাচাকি। খুমটাই।

হাৰাকিৰি। পাণিপথ। বন্দী হা-। তেম তাই।

(নৱকান্ত বৰুৱা)

পৰ্ব্বৰ গঠন পৰ্য্যবেক্ষণ কৰিলে দেখা যায় যে, ইয়াৰ কিছুমান দ্ৰতৰ অংগ আছে। এইবিলাকক অণুপৰ্ব্ব বুলি কোৱা হয়। ৰ্ব যদি ছন্দৰ অণু, অণুপৰ্ব্ব তেন্তে ছন্দৰ পৰমাণু। প্ৰত্যেক ুৰ ভিতৰত যিদৰে বিভিন্ন পৰিমাণৰ বিভিন্ন সংখ্যাৰ পৰমাণু ক, ঠিক সেইদৰে প্ৰত্যেক পৰ্ব্বৰ ভিতৰত বিভিন্ন দৈৰ্ঘ্যৰ বিভিন্ন নৰ অণুপৰ্ব্ব থাকে। পৰমাণুৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ আৰু ুপাতৰ ওপৰত যিদৰে পদাৰ্থৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ভৰ কৰে, ঠিক সেইদৰে ুপৰ্ব্বৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ আৰু অনুপাতৰ ওপৰতে ছন্দৰ তি নিৰ্ভৰ কৰে।

প্ৰত্যেক পৰ্ব্বতে দুটা নাইবা তিনিটা অণুপৰ্ব্ব থকাটো নিতান্ত

প্রয়োজনীয়। সেয়ে নহ'লে, পৰ্ব্বৰ কোনো ছন্দস্পন্দ কাণত ন
মাত্র এটা অণুপৰ্ব্বক লৈ কোনো পূৰ্ণাৱয়ব পৰ্ব্ব ৰচিত হ'ব নোৱ
এইখিনিতে গীৰ্জ্জাৰ ঘণ্টাধ্বনিৰ উপমাটো আকৌ এবাৰ
কৰিলে বুজিবলৈ সহজ হ'ব। অৱশ্যে, অপূৰ্ণ পৰ্ব্ব এই ন
ব্যতিক্রম।

পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ভূক্ত দুটা অণুপৰ্ব্বৰ মাজত কোনো যতি
নোৱাৰে। কিয়নো, ধ্বনিপ্রবাহৰ বিৰতি ঘটে, পৰ্ব্বৰ অন্ত
অণুপৰ্ব্বৰ অন্তত যেতিয়া ধ্বনিতৰঙ্গৰ পতন ঘটে, তেতিয়া
সম্পূৰ্ণৰূপে স্তব্ধ হৈ নেযায়—কেৱল এটা বিলীয়মান ধ্বনিত
বুকুত অন্য এটা ধ্বনিতৰঙ্গ উৎক্ষিপ্ত হয়। এই সন্ধি-স্থলতে
এটা অণুপৰ্ব্বৰ বাবে বেগ সঞ্চাৰিত হয়।

ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে পৰ্ব্বৰ অ
অণুপৰ্ব্ব সমূহৰ মাজত কোনো যতিৰ বাবে ঠাই নাই।
ছেদ থাকিব পাৰে। কিন্তু কোনো অণুপৰ্ব্বকে ছেদে দুটা
খণ্ডত বিভক্ত কৰিব নোৱাৰে। ছন্দৰ বিচাৰত অণুপৰ্ব্ব ''অচ্ছে
হয়ম্''! সেই অণুপৰ্ব্বৰে দৃষ্টান্ত এয়াঃ

(১) ৰূপৰ : জেউতি : সখী | নোৱাৰে : নাশিব : কেৱে |
নিজৰ : ৰশ্মিতে : মাথোঁ | নিজে : মাৰ : যায় |
এন্ধাৰে : আঠুৱা : তৰি | বাধা দিয়ে : অৰুণক |
তেওঁচো : পুৱাতে : আহি | পোহৰ : বিলায় |

(গণেশ গগৈ)

(২) ধৰা : প্রিয়তম | পানৰ : পিয়লা |
জীৱন : মদিৰা | ভৰাই : দিয়া |

অতীত : ভবিষ্য | শোক : দুখ : ভয় |
আজিৰা : ভাৱনা | উটাই : নিয়া |

(যতীন দুৱৰা)

পৰ্ব্বৰ মাজত ইয়াৰ উপাদানস্বৰূপ অণুপৰ্ব্ব সমূহ বিন্যস্ত
ৰ এটা বিশিষ্ট ৰীতি আছে। পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ভূক্ত অণুপৰ্ব্ব সমূহ
পৰ সমান আয়তনৰ অথবা মাত্রাৰ ক্রম অনুসৰি বিন্যস্ত হোৱা-
ৱেই ৰীতি। অৱশ্যে, এই ক্রম আৰোহী অথবা অৱৰোহী উভয়
বিৰ হ'ব পাৰে। সেয়ে নহ'লে, ছন্দপতন নঘটিলেও ছন্দ আড়ষ্ট
ৱাৰ সম্ভাৱনা প্রচুৰ। সেইবাবে ৩+২+৩ জাতীয় অণুপৰ্ব্ব-
ৱেশ ছন্দৰ বিচাৰত দোষ-দুষ্ট। কিন্তু ৩+৩+২ অথবা ২+৩+৩
তীয় অণুপৰ্ব্ব-সমাৱেশ ছন্দস্পন্দৰ মাধুৰ্য্য-ৰঞ্জিত। গণিতৰ
ত ক'বলৈ হ'লে, অণুপৰ্ব্ব-সমাৱেশ ৰৈখিক সমীকৰণৰ ৰূপত
ৰ্ণ হোৱা বাঞ্ছনীয়।

পৰ্ব্বৰ লগত অণুপৰ্ব্বৰ পাৰ্থক্য কোনখিনিত, সেই তত্ত্ব সহজে
গম্য নোহোৱাটো অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু কেইটামান কথালৈ
ৰাখিলেই ভুল হোৱাৰ কোনো সম্ভাৱনা নেথাকে।
প্রথমতে, অণুপৰ্ব্ব সচৰাচৰ এটা পূৰ্ণাৱয়ব শব্দ। অণুপৰ্ব্বৰ
-সংখ্যা দুই, তিনি বা চাৰি—তাতকৈ বেচি কেতিয়াও হ'ব
াৰে। অসমীয়া ভাষাত শব্দ সাধাৰণতে ইয়াতকৈ বেচি ওজনৰ
। উপসৰ্গযুক্ত, সমাসবদ্ধ, বিভক্তিসিদ্ধ অথবা প্রত্যয়ান্ত হৈ
ৰ দৈৰ্ঘ্য ইয়াতকৈ সামান্য বেচি হ'ব পাৰে। সংস্কৃতত এনে সাধন
ভাগ ক্ষেত্রতে বৰ্ণৰ ৰূপ পৰিবৰ্ত্তনৰ দ্বাৰা সাধিত হয়। সেই-
শব্দৰ দৈৰ্ঘ্যৰ তাৰতম্য নঘটে। অসমীয়াত খুব বিৰল-ক্ষেত্রত
ম শব্দৰ এনে পৰিবৰ্ত্তন সম্ভৱপৰ। এইপিনৰ পৰা চালে,
ীয়াৰ লগত ইংৰাজীৰ সাদৃশ্য দেখা যায়। ইংৰাজীৰ দৰে
ীয়াতো নতুন শব্দাংশৰ আগম হয়। আৰু ছন্দৰ বিচাৰত,
আগমৰ ফলস্বৰূপে শব্দৰ ওজন চাৰি মাত্রাতকৈ বেচি হ'লেই

উচ্চাৰণৰ সময়ত সেই শব্দৰ দুই বা ততোধিক অণুপৰ্ব্বত বিশ্লিষ্ট হোৱাৰ এক স্বাভাৱিক প্ৰৱণতা পৰিলক্ষিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, 'অভিসাৰিকা,' 'অসময়তেই' প্ৰভৃতি শব্দ অভি+সাৰিকা, অসময়+তেই ৰূপত বিশ্লিষ্টভাৱে উচ্চাৰিত হোৱা অনুভৱ কৰিব পাৰি।

দ্বিতীয়তে, অণুপৰ্ব্ব স্বয়ংসম্পূৰ্ণ; কিন্তু পৰ্ব্ব কেইবাটাও অণুপৰ্ব্বৰ সমষ্টিগত ৰূপ। আনহাতে, অণুপৰ্ব্বৰ ছন্দস্পন্দ সমতল ৰূপৰ; কিন্তু পৰ্ব্বৰ ছন্দস্পন্দ অত্যন্ত প্ৰখৰ আৰু স্পষ্ট।

তৃতীয়তে, প্ৰতিসম পৰ্ব্বসমূহৰ অৰ্থাৎ পৰস্পৰ-সংশ্লিষ্ট বিভিন্ন চৰণৰ একে অৱস্থানত থকা পৰ্ব্বসমূহৰ মাত্ৰাসংখ্যা সদায় সমান; কিন্তু সম-আয়তনবিশিষ্ট দুটা প্ৰতিসম পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ভুক্ত অণুপৰ্ব্ব সমূহৰ মাত্ৰা-সংখ্যা অনুৰূপ হোৱাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই।

এই তিনিবিধ মৌলিক পাৰ্থক্যৰ কথা মনত ৰাখিলেই পৰ্ব্ব আৰু অণুপৰ্ব্বৰ স্বৰূপ সহজে নিৰ্ণয় কৰিব পাৰি।

প্ৰতিসম পৰ্ব্ব

সাধাৰণতে, পদ্য বা পদ্যাংশত মাত্ৰ এক প্ৰকাৰৰ ধ্বনিসাম্যবিশিষ্ট পৰ্ব্ব সংযোজিত হয়। কিন্তু প্ৰতিভাৱান কবিসকলে সকলো সময়তে এই নিয়ম নেমানে। প্ৰণিধানযোগ্য যে, ছন্দ বোলা বস্তুটোৱে সকলো সময়তে ছন্দ-ব্যাকৰণৰ শিকলি পিন্ধি নেথাকে। তাত এহাতে যেনেকৈ শৃংখলাৰ প্ৰৱণতা দেখা যায়, আনহাতে তেনেকৈ মুক্তিৰ প্ৰৱণতাও দেখা যায়। এই দুই বিপৰীতমুখী প্ৰৱণতাৰ সুসংহতি ৰক্ষিত হ'লেই ছন্দ সুস্থ হয়। সেইবাবেই, বহুতো কবিয়েই একেই ছন্দ-সজ্জাত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ পৰ্ব্ব-সংযোজন কৰি ছন্দস্পন্দৰ বৈচিত্ৰ্য আনে। কিন্তু তেওঁলোকে লক্ষ্য ৰাখে, যাতে প্ৰতিসম পৰ্ব্ব সমূহৰ মাজত পৰ্ব্বৰ দৈৰ্ঘ্য সদায় সম-আয়তনবিশিষ্ট হয়। প্ৰতিসম পৰ্ব্ব হ'ল একেটা স্তৱকৰ ভিতৰত একেই ৰূপকল্পত থকা দুটা

বা অধিক সংখ্যক চৰণৰ অনুৰূপ অৱস্থানত থকা পৰ্ব্বসমূহ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

তোমাৰ চিঠিয়ে কিন্তু | জানে যিটি গীত |
কবিতাৰ কাব্যে তাৰ | গোন্ধকো নাপায় |

(হেম গোস্বামী)

এই কবিতাফাকিৰ উভয় চৰণৰ অথবা পংক্তিৰ প্ৰথম পৰ্ব্ব দুটা পৰস্পৰ প্ৰতিসম পৰ্ব্ব; ঠিক সেইদৰে, উভয় চৰণৰ দ্বিতীয় পৰ্ব্ব দুটাও পৰস্পৰ প্ৰতিসম পৰ্ব্ব। ছন্দত এই প্ৰতিসম পৰ্ব্ব সমূহৰ মাজত ধ্বনিসাম্যৰ সংগতি থাকিবই লাগিব। যেনে ঃ

গড়গাওঁ গড়গাওঁ | কথা শুনি তল যাওঁ | বাট দেখি পিছলে যে পাৰ |
দিখৌৰ সোঁতত যোৱা | ভটীয়নী বল পোৱা | উভতিব খোজে মাৰ নাও |
ওচৰতে দেখি গড়গাওঁ |

(বিনন্দ বৰুৱা)

এই উৎকলিতাংশটিৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বৰ আয়তন সমান নহয়। কিন্তু প্ৰতিটো চৰণৰ প্ৰতিসম পৰ্ব্ব সমূহৰ আয়তন সমান। গতিকে অনুভৱ কৰিব পাৰি, এই কবিতাফাকিত পৰ্ব্ব-সংযোজনৰ এক সুনিয়ন্ত্ৰিত ৰূপকল্প বৰ্ত্তমান। কিন্তু তলত দিয়া ধৰণে যদি প্ৰতিসম পৰ্ব্ব সমূহৰ দৈৰ্ঘ্যৰ তাৰতম্য ঘটাই সেই ৰূপকল্পৰ পৰা আঁতৰি অহা হয়, তেন্তে ছন্দপতন অনিবাৰ্য্য ঃ

গড়গাওঁ গড়গাওঁ | বাট দেখি পিছলে যে পাৰ | কথা শুনি তল যাওঁ |
উভতিব খোজে মাৰ নাও | দিখৌৰ সোঁতত যোৱা | ভটীয়নী বল পোৱা |

উত্তৰ হ'ব পাৰে, অন্ত্যমিল নোহোৱাৰ কাৰণেহে এই ছন্দপতনৰ আভাস। কিন্তু, অন্ত্যমিল অলংকাৰৰহে উপকৰণ—ছন্দৰ নহয়। অন্ত্যমিল কেৱল এক প্ৰকাৰ বিশিষ্ট ৰীতিৰ অনুপ্ৰাস। উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন, ছন্দসজ্জাৰ বাবে এই অন্ত্যমিল মুঠেই অপৰিহাৰ্য্য নহয়। ইয়াত ছন্দই উজুটি খাইছে, মিলৰ অভাৱৰ কাৰণে নহয়—

পৰ্ব্বৰ অসমান পৰিমাপৰ কাৰণেহে। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, ছন্দৰ মূল উপকৰণ পৰ্ব্বৰ পৰিমাপ যদি স্থিৰ থাকে, তেন্তে চৰণৰ দৈৰ্ঘ্যৰ তাৰতম্য কৰিলে ছন্দৰ কোনো বিচ্যুতি ঘটিব নোৱাৰে। প্ৰমাণ ঃ

অন্তৰৰ | যি কবিতা | আধা লেখা | হ'ল
জীৱনৰ | যি ছবিটি | আধা আঁকা | ৰ'ল
ৰেখাময় | বাঙ্ময়নত | যি কান্দোনে | ধৰা দিয়া | নাই
অৰ্থ তাৰ | নাই

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

চৰণ আৰু স্তৱক

পৰ্ব্বতকৈ দীঘল যি ছন্দবিভাগ, তাকে চৰণ বুলি কোৱা হয়। প্ৰত্যেক চৰণৰ মাজত কেইবাটাও পৰ্ব্ব আৰু শেষত পূৰ্ণ যতি থাকে। চৰণৰ ভিতৰত থকা পৰ্ব্বসমূহৰ মাত্ৰা-সংযোজন লক্ষ্য কৰিলেই ছন্দৰ ৰূপকল্পৰ আভাস পোৱা যায়। চৰণ সাধাৰণতে একেটা শাৰীতে লিখা হয়। কিন্তু শ্ৰুতিৰ ভাষাৰ লগত দৃষ্টিৰ ভাষাৰ যিহেতু গভীৰ অমিল, সেইবাবে পয়াৰ প্ৰভৃতি দ্বিপদী-জাতীয় ৰূপকল্পত ৰচিত ছন্দৰ বাহিৰে অসমীয়া ছন্দত সাধাৰণতে চৰণসমূহ ভাঙি ভাঙি লিখাটোৱেই ৰীতি। আৰু, এনেদৰে লিপিবদ্ধ কৰোঁতে মিত্ৰবৰ্ণৰ অৱস্থানে এক মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

দীঘল দ'লটি গৈ লাহে লাহে সৰু হৈ
আকাশত মিলিছে ;

(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা)

এই উৎকলনৰ পংক্তি-সংখ্যা যদিও দুই, ইয়াৰ চৰণ-সংখ্যা দুই নহয়— এক। ঠিক সেইদৰে, কেইবাটাও বিভিন্ন শাৰীত লিখা তলৰ পৰ্ব্ব-পুঞ্জ এটি সম্পূৰ্ণ চৰণৰে দৃষ্টি-সুষম ৰূপ ঃ

মাত্ৰ মই বুজিছোঁ ইমানে
তাজ তুমি ৰঙা তেজ
বিৰহীন অন্তৰৰ
গোপ্ত মাৰি শিলা হোৱা
মৰ্ম্মভেদী ব্যথা,

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

অসমীয়া ছন্দত সাধাৰণতে দ্বিপৰ্ব্বিক, ত্ৰিপৰ্ব্বিক আৰু চতুষ্পৰ্ব্বিক চৰণৰে প্ৰচলন আটাইতকৈ বেছি। ওপৰৰ চৰণটোৰ দৰে বহুপৰ্ব্বিক চৰণ অত্যন্ত বিৰল।

সুবিন্যস্ত ৰীতিৰে পৰস্পৰ সংশ্লিষ্ট চৰণপুঞ্জকে স্তৱক বুলি কোৱা হয়। স্তৱকৰ পৰিচয় মিত্ৰবৰ্ণ বিন্যাসত। মিত্ৰবৰ্ণৰ অভাৱত সেই পৰিচয় পোৱা যায়, প্ৰতিসম পৰ্ব্বসমূহৰ সৌষম্যত। সেইবাবে, অসমীয়া ছন্দত দুই চৰণৰ স্তৱকেই বেছি পৰিমাণে প্ৰচলিত। অৱশ্যে, ইয়াতকৈ বেছি সংখ্যক চৰণেৰে বিন্যস্ত স্তৱকো অসমীয়া ছন্দত দেখা যায়। চনেটৰ অষ্টক আৰু ষড়ক তেনে বৃহৎ সংখ্যক চৰণেৰে বিন্যস্ত স্তৱকৰ সুন্দৰ দৃষ্টান্ত। কিন্তু এয়া কেৱল স্তৱকৰ বহিৰঙ্গৰহে পৰিচয়। স্তৱকৰ এক গভীৰ কেন্দ্ৰগত সুৰ্মিতি পৰিলক্ষিত হয়—এই সুৰ্মিতি এহাতে যেনেকৈ ধ্বনিৰ, আনহাতে তেনেকৈ ভাবৰ। কবিতা কেৱল ভাবহীন ধ্বনিতৰঙ্গ নহয় সেই-বাবে, কথাৰ ভাষাত যিদৰে প্ৰতিটো অনুচ্ছেদৰ এক কেন্দ্ৰগত সংহতি থাকে, বাক্যৰ ভাষাত সেইদৰে প্ৰতিটো স্তৱকৰ এক কেন্দ্ৰগত সৌষম্য থাকে। আৰু সেই সৌষম্য, ভাব আৰু ধ্বনিৰ নিটোল বন্ধনে দিয়ে। প্ৰত্যেকটো স্তৱক কেৱল কবিতাৰ অংশ-বিশেষ নহয় —আপোন দীপ্তিৰে উজ্জ্বল, আপোন সুৰেৰে উচ্ছল এক সুবলয়িত মণ্ডল। এয়ে হ'ল, স্তৱকৰ সঠিক পৰিচয়।

অসমীয়া ছন্দৰ প্ৰকৰণ

ধ্বনি আৰু মাত্ৰা

বাক্যৰ অণু হৈছে, ধ্বনি। শ্ৰুতিগ্ৰাহ্য বায়ুকম্পনকে ধ্বনি বুলি কোৱা হয়। হেল্‌ম্‌হোলটজ্‌, টিণ্ডেল্‌ প্ৰভৃতি ধ্বনিতত্ত্ববিশাৰদ সকলে পৰীক্ষা কৰি দেখিছে যে, প্ৰতি চেকেণ্ডত ১৬টা কম্পনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ৪৮,০০০টা কম্পনৰ দ্বাৰা যি ধ্বনি উৎপন্ন হয়, সেয়েই শ্ৰুতিগ্ৰাহ্য ধ্বনি। কিন্তু মানুহৰ কণ্ঠত উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ পৰিসৰ ইমান বেচি বিস্তীৰ্ণ নহয়। অত্যন্ত সীমিত সেই পৰিসৰ। কাৰণ, পুৰুষ-কণ্ঠত ১৯০ৰ পৰা ৬৭৮ পৰ্য্যন্ত আৰু নাৰী-কণ্ঠত ৫৭২ৰ পৰা ১৬০৬ পৰ্য্যন্ত বায়ুকম্পন সৃষ্টি হোৱাটো সম্ভৱপৰ।

এই ধ্বনিৰ তাৰতম্য মানুহৰ কণ্ঠত বিভিন্ন প্ৰকাৰে উপলব্ধি কৰা যায়।

প্ৰথমতে, এই তাৰতম্য নিৰ্ভৰ কৰে কণ্ঠস্বৰৰ তীব্ৰতাৰ ওপৰত। উচ্চাৰণৰ সময়ত, বাক্‌তন্ত্ৰীৰ প্ৰয়াস যিমান বেচি তীব্ৰ হয়, কম্পন সিমান দ্ৰুত ৰূপত অনুভৱ কৰা হয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত এই তীব্ৰতাৰ তাৰতম্য খুব সুন্দৰকৈ উপলব্ধি কৰিব পাৰি। ধ্বনিতাত্ত্বিক সকলৰ মতে, উদাৰাৰ সা সুৰ উচ্চাৰণৰ সময়ত ২৫৬টা কম্পন অনুভূত হয়। এই সুৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ক্ৰমান্বয়ে, উচ্চতৰ সুৰ সমূহৰ কম্পন এইদৰে অনুভূত হয়ঃ ৰে—২৮৮; গা—৩২০; মা—৩৪১; পা—৩৮৪; ধা—৭২৬ আৰু নি—৮৮০। মুদাৰাৰ সুৰ উদাৰাৰ অনুৰূপ সুৰৰ দুগুণ; আৰু তাৰাৰ সুৰ মুদাৰাৰ অনুৰূপ সুৰৰ দুগুণ অৰ্থাৎ উদাৰাৰ চাৰিগুণ। ইয়াৰ উপৰিও, সুৰৰ সুক্ষ্মাংশ সমূহৰ—যাক সংগীতৰ ভাষাত শ্ৰুতি বুলি কোৱা হয়,—সিহঁতৰো কম্পনৰ সুক্ষ্মাতিসুক্ষ্ম তাৰতম্য আছে। সংগীতৰ দৰে ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো ধ্বনিৰ এই তাৰতম্যৰ ওপৰত কিছুমান ভাষাৰ কাব্যৰ বিচিত্ৰ স্পন্দন অনুভৱ কৰা যায়। প্ৰাচীন বৈদিক সংস্কৃতৰ ছন্দত ধ্বনিৰ এই

বিশেষ তাৰতম্যৰ ওপৰতে ছন্দৰ বিচিত্ৰ প্ৰদক্ষিণ নিৰ্ভৰ কৰিছিল। বেদৰ উদাত্ত, অনুদাত্ত আৰু স্বৰিত ধ্বনিৰ তাৰতম্য কণ্ঠস্বৰৰ এই জাতীয় তাৰতম্য।

দ্বিতীয়তে, কণ্ঠস্বৰৰ গভীৰতা। উচ্চাৰণৰ সময়ত, বাক্‌তন্ত্ৰীক স্পন্দিত কৰি তোলা নিষ্ক্ৰান্ত শ্বাসবায়ুৰ পৰিমাণ যিমান বেচি আয়তনৰ হয়, ধ্বনিৰ গভীৰতা সিমান বেচি অনুভৱ কৰা হয়। ধ্বনিৰ গভীৰতা বেচি হ'লে, সেই ধ্বনি অধিকতৰ দূৰত্বৰ পৰা শ্ৰুতিগোচৰ হয়। ইংৰাজী ছন্দৰ বিচিত্ৰ পৰ্য্যাৱৰ্ত্ত ধ্বনিৰ এই ধৰ্ম্মৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত। প্ৰস্বন আৰু অনাঘাত ধ্বনি কণ্ঠস্বৰৰ গভীৰতাৰে সম্যক পৰিচয়।

তৃতীয়তে, কণ্ঠস্বৰৰ ৰং অৰ্থাৎ ধ্বনিৰ মাধুৰ্য্য। কণ্ঠস্বৰৰ মসৃণতা অনুযায়ী, ধ্বনি সুমধুৰ অথবা কৰ্কশ হয়। বিখ্যাত চৈনিক লিখক লিন্‌ য়ু-তাঙে সুন্দৰকৈ ফাঁহিয়াই দেখুৱাইছে, চীনা কবিতাৰ ছন্দস্পন্দৰ মৰ্ম্মবস্তু ধ্বনিৰ এই বিশেষ ধৰ্ম্ম। তেওঁ দৃষ্টান্তসহ সহজ ভাষাত বুজাই দিছে যে, চীনা কবিতাত দুই প্ৰকাৰৰ ধ্বনি বৰ্ত্তমানঃ কোমল আৰু কঠিন—যাক চীনা ছান্দসিকে নাম দিছে, পিং আৰু ৎসেঃ। পিং আকৌ দুই প্ৰকাৰত বিভক্তঃ মসৃণ আৰু আৱৰ্ত্তিত। ৎসেঃ ধ্বনিও সেইদৰে দুই সুক্ষ্মতৰ ৰূপত বিভক্তঃ তৰল আৰু বিস্ফোৰক। কণ্ঠস্বৰৰ ৰঙৰ তাৰতম্যৰ ওপৰত একান্তভাৱে নিৰ্ভৰশীল ছন্দ খুব সম্ভৱ চীনা কবিতাৰ বাহিৰে পৃথিৱীৰ আৰু অন্য কোনো ভাষাতে নাই।

চতুৰ্থতে, ধ্বনিৰ তাৰতম্য কণ্ঠস্বৰৰ দৈৰ্ঘ্যৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰ কৰে। কণ্ঠস্বৰৰ দৈৰ্ঘ্য মানে হ'ল, কাল-পৰিমাণৰ স্থায়িত্ব। যিমান সময় ধৰি বাক্‌তন্ত্ৰী কেনো এক বিশেষ ধ্বনিৰ ওপৰত অৱস্থান কৰে, কণ্ঠস্বৰৰ দৈৰ্ঘ্য ঠিক সেই পৰিমাণৰেই। সংস্কৃত-মাতৃক সকলো ভাষাৰে ছন্দৰ বিচিত্ৰ প্ৰদক্ষিণ ধ্বনিৰ এই ধৰ্ম্মৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত। গতিকে, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো ধ্বনিৰ এই বিশেষ ধৰ্ম্মই আটাইতকৈ বেচি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ।

উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, পৃথিৱীৰ কোনো ভাষাৰে ছন্দ একান্ত-ভাৱে ধ্বনিৰ এটি মাত্ৰ ধৰ্ম্মৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। কেৱল ভাষাৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী, এটা বিশেষ ধৰ্ম্মৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। আৰু সকলো ভাষাৰ ছন্দতে বাকী তিনিটা ধৰ্ম্ম আনুষঙ্গিক প্ৰকৃতি স্বৰূপে সদায়েই থাকে। একোটা ভাষাৰ ছন্দ-বিজ্ঞানৰ বাহিৰ-প্ৰাঙ্গনত থকা গৌণ ধৰ্ম্মসমূহে যেতিয়া ব্যক্তি-বিশেষৰ কণ্ঠত উচিত মূল্য লাভ কৰে, তেতিয়াই তেওঁৰ কণ্ঠত ছন্দ প্ৰাণৰ ৰসেৰে অভিষিক্ত হৈ বাজি উঠে। সেইবাবেই, অসমীয়া কবিতাৰ নিৰ্ভুল আবৃত্তিৰ বাবে যদিও কেৱল কণ্ঠস্বৰৰ দৈৰ্ঘ্য সম্যক ৰূপে ধৰা দিলেই যথেষ্ট, তথাপি সেই আবৃত্তি শিল্পৰ পৰ্য্যায়ত সমাসীন হ'বৰ বাবে ধ্বনিৰ তীব্ৰতা, গভীৰতা আৰু ৰং সুনিৰ্ব্বাচিত হোৱাটো একান্ত ৰূপেই প্ৰয়োজনীয়। হ'ব পাৰে, অসমীয়া ছন্দ-বিজ্ঞানে তাৰ খবৰ নেৰাখে! কিন্তু কোনো শিল্পসৃষ্টিৰে প্ৰাণ-স্পন্দন বিজ্ঞানৰ পিঞ্জৰাবদ্ধ বস্তু নহয়। বিজ্ঞানে ঢুকি নোপোৱা অথবা কোনো গাণিতিক সূত্ৰত বান্ধিব নোৱাৰা ধ্বনিৰ এই বাকী তিনিটা প্ৰকৃতিৰো সুষম বিতৰণ সুন্দৰতৰ আবৃত্তিৰ বাবে একান্ত প্ৰয়োজন।

ছান্দসিকৰ দৃষ্টিত ধ্বনি দুই প্ৰকাৰৰঃ অযুগ্ম ধ্বনি আৰু যুগ্ম ধ্বনি। সকলো স্বৰান্ত ধ্বনিয়েই অযুগ্ম ধ্বনি; সেইদৰে সকলো হসন্ত আৰু হলন্ত ধ্বনিয়েই যুগ্ম ধ্বনি।

অযুগ্ম ধ্বনিৰ ভিতৰত পৰে, স্বৰবৰ্ণৰ মৌলিক স্বৰসমূহ আৰু যুক্তবৰ্ণসহ সকলোবোৰ ব্যঞ্জনবৰ্ণ। নক'লেও নিশ্চয় হ'ব, ব্যঞ্জনবৰ্ণ আৰু যুক্তবৰ্ণ সমূহত সদায় ধ্বনিৰ অন্তিম উদ্যমত একোটা স্বৰবৰ্ণ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। সেইবাবেই, যিবিলাক ধ্বনিৰ অন্তিম স্পন্দন স্বৰাভাসযুক্ত, সেইবিলাক ধ্বনিয়েই অযুগ্ম ধ্বনি বুলি পৰিচিত। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, এ, ও, আৰু ঋ—এই কেইটা মৌলিক স্বৰবৰ্ণ; ক, খ, গ, ঘ প্ৰভৃতি সকলোবোৰ ব্যঞ্জনবৰ্ণ; আৰু ক্ৰ, খ্ৰ, ঘ্ৰ, ষ্ট্ৰ, স্ক, প্ল প্ৰভৃতি সকলোবোৰ যুক্তবৰ্ণ।

যুগ্ম ধ্বনিৰ লেখত পৰে, স্বৰবৰ্ণৰ যৌগিক স্বৰসমূহ আৰু

অখণ্ড হলন্ত ধ্বনিসমূহ। ব্যাকৰণৰ দৃষ্টিত, যদিও আটাইবোৰ স্বৰবৰ্ণই একে পৰ্য্যায়ৰ, ছন্দ-বিজ্ঞানৰ দৃষ্টিত, স্বৰবৰ্ণ দুবিধ। ঐ আৰু ঔ—এই দুই স্বৰবৰ্ণ যৌগিক স্বৰ অৰ্থাৎ দুটা স্বতন্ত্ৰ স্বৰবৰ্ণৰ যুগ্ম ৰূপ। সিহঁতৰ লগত বাকীবোৰ স্বৰবৰ্ণৰ ধ্বনিগত পাৰ্থক্য সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। কিয়নো, ঐ=অ+ই; আৰু, ঔ=অ+উ। সংস্কৃত ভাষাৰ উচ্চাৰণ-পদ্ধতিত ঈ, ঊ প্ৰভৃতি প্ৰত্যেক দীৰ্ঘস্বৰেই যৌগিক স্বৰ। অসমীয়া ভাষাৰ উচ্চাৰণ-পদ্ধতিত ঐ আৰু ঔ-ৰ বাহিৰে বাকী দীৰ্ঘস্বৰ সমূহৰ সমতল ৰূপহে পৰি-লক্ষিত হয়। সেইবাবে ধ্বনিৰ দৃষ্টিকোণত, সিহঁতো মৌলিক স্বৰ। অৱশ্যে, ব্ৰজৰীতিত ৰচিত কিছুমান মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ কবিতাত সিহঁতকো যৌগিক স্বৰৰ মৰ্য্যাদা দিয়া দেখা যায়। আনকি, সংস্কৃত কবিতাৰ দৰে এ আৰু ও—এই দুই হ্ৰস্ব স্বৰকো দীৰ্ঘায়ত ভঙ্গীত ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। ভটিমা সমূহত এনে বিকল্প প্ৰয়োগ প্ৰচুৰ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

।। ।। ।।॥ ।। ।।।।
জয় জয় গৰুড়া | সন বনমালী
।। ।। ॥।। ।।।। ।।
জয় জয় মৰ্দ্দন | বিষধৰ কালী
।। ।। ॥ ।। ।। ।।।।
জয় জয় যো হৰি | নিজ অৱতাৰী
।। ।। ॥।। ।।। ।।।
জয় জয় কেশৱ | শৰণ তোহাৰি

অথবা,

।।।। ॥।। ॥। ।॥ ।।
দৰশিত সুন্দৰ গৌৰ কলেৱৰ
॥।। ।। ।।।।
যৈছন সুৰ পৰকাশ
।।। ।॥।। ॥।। ॥ ।।
সকল সভাসদ ৰঞ্জন যাকেৰি
।।।। ॥। ।।।
দৰশন পাপ বিনাশ

কিন্তু নক'লেও হ'ব যে, এনে বিকল্প প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া ভাষাৰ স্বাভাৱিক উচ্চাৰণ লাঞ্ছিত হয়। যুগ্ম ধ্বনিৰ লেখত এই যৌগিক স্বৰৰ উপৰি অখণ্ড হলন্ত ধ্বনিসমূহো পৰে। দৃষ্টান্ত-স্বৰূপে, উল, ৰণ, খং, বাঃ, স্প্ৰিং প্ৰভৃতি।

এইখিনিতে এটা কথা স্মৰণযোগ্য, লিখাৰ ভাষাৰ লগত শুনাৰ ভাষাৰ ভীষণ অমিল। আমাৰ ভাষাৰ বৰ্ণমালা-সংযোজন সম্পূৰ্ণ-ৰূপে উচ্চাৰণ-সংযোজনৰ অনুগামী নহয়। উদাহৰণ দিলে কথাটো বেচি পৰিষ্কাৰ হ'ব। ধৰা যাওক, এই কেইফাকি কবিতা ঃ

(১) ক্ৰুৰ অক্ৰুৰ ভৈল বৈৰী।
জীৱ কাঢ়ি নেয় কেন কৰি॥

(কংস বধ)

(২) জোনাকে ডাৱৰে, মৰমে বিষাদে, দুবুজা কবিতা
আমাৰ মাজত ভগা সপোনৰ অতনু বাধা

(নৱকান্ত বৰুৱা)

(৩) বৰ্ষা, তোমাৰ মেঘ ডম্বৰু স্পন্দন
কত কলাপীৰ চপল হৃদয় ৰঞ্জন।

(নৱকান্ত বৰুৱা)

ইয়াৰ ভিতৰত, প্ৰথম কবিতাফাকিৰ 'ক্ৰুৰ' আৰু 'অক্ৰুৰ'—এই দুটা শব্দৰ 'ক্ৰু' বৰ্ণটো যদিও চকুৰে দেখাত একে, কাণেৰে শুনাত মুঠেই একে নহয়। প্ৰথম 'ক্ৰু' বৰ্ণ হিচাবে শ্ৰুতিৰ সাৰ্থক প্ৰতিনিধি। কিন্তু দ্বিতীয় 'ক্ৰু'টো 'অক্' এই যুগ্ম ধ্বনিৰ একাংশ আৰু 'ৰুৰ্' এই যুগ্ম ধ্বনিৰ অন্য একাংশ মিলি গঠিত হোৱা এটা ব্যভিচাৰী ৰূপ বুলি ক'ব পাৰি। ঠিক সেইদৰে, দ্বিতীয় কবিতাফাকিৰ 'মৰমে' আৰু 'সপোনৰ' শব্দ দুটাৰ 'মৰ' আৰু 'নৰ'—এই অংশ দুটা একে জাতীয় ধ্বনি নহয়। প্ৰথমটোত আছে দুটা অযুগ্ম ধ্বনি; আৰু দ্বিতীয়টোত আছে এটা যুগ্ম ধ্বনি। তৃতীয় ফাকি কবিতাৰ 'ডম্বৰু' আৰু 'স্পন্দন'—এই দুটা শব্দৰ 'ম্ব' আৰু 'ন্দ' এই দুই

যুক্তবৰ্ণৰ মাজত আকাশ-পাতাল প্ৰভেদ। আনকি, 'স্প' আৰু 'ন্দ'-ৰ মাজতো গভীৰ পাৰ্থক্য। 'ম্ব' হ'ল, এটা যুগ্ম ধ্বনিৰ ভগ্নাংশৰ লগত আন এটা অযুগ্ম ধ্বনিৰ সম্পূৰ্ণ দৈৰ্ঘ্য মিলি গঠিত হোৱা ধ্বনিৰ লিখিত ৰূপ। 'ন্দ' হ'ল, দুটা যুগ্ম ধ্বনিৰ উপান্ত আৰু প্ৰান্তিক ৰূপ মিলি ৰচিত হোৱা ধ্বনিৰ এক প্ৰৱঞ্চক প্ৰতিনিধি। আৰু 'স্প' কেৱল এটা যুগ্ম ধ্বনিৰ প্ৰান্তিক স্বৰাংশ। গতিকে, শ্ৰুতিৰ লগত দৃষ্টিৰ সাদৃশ্য ৰাখিবলৈ হ'লে, শব্দ কেইটা এইদৰে গাইগুটীয়া বৰ্ণমালাৰে লিখাৰ ব্যৱস্থা থাকিব লাগিছিল ঃ ক্ৰু-ৰ, অক্-ৰুৰ্, ম-ৰ-মে, স-পো-নৰ্, ডম্-ব-ৰু, স্পন্-দন্। যিহেতু লিখাৰ ভাষাত তেনে ব্যৱস্থা নাই, সেইবাবে ছন্দোলিপি কৰিবৰ সময়ত প্ৰত্যেকটো ধ্বনিকে তথা শব্দকে মনৰ ভিতৰত এই-দৰে পৰিৱৰ্ত্তন কৰি লোৱাৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰে। আৰু তাকে কৰি ল'ব পাৰিলেই, ছন্দস্পন্দৰ সঠিক বাৰ্ত্তা পোৱা যায়।

ধ্বনিৰ দৈৰ্ঘ্য যিডাল মাপকাঠিৰে জোখা হয়, তাৰ নাম মাত্ৰা। মাত্ৰা অসমীয়া ছন্দৰ একক। যি নিৰ্দ্দিষ্ট কাল জুৰি বাক্‌তন্ত্ৰী কোনো এক বিশেষ ধ্বনিৰ ওপৰত অৱস্থান কৰে, সেই কাল-পৰিমাণেই মাত্ৰা। কিন্তু ছন্দ-বিজ্ঞানৰ এই কাল বিশুদ্ধ আৰু বস্তুধৰ্ম্মী নহয়। দৰাচলতে, বিভিন্ন ধ্বনিৰ উচ্চাৰণৰ সময়ত সূক্ষ্ম তাৰতম্য ঘটে। কিন্তু, ছন্দ-বিজ্ঞানে এই সূক্ষ্ম তাৰতম্যক উপেক্ষাৰ চকুৰে চায়। ই মাথোন স্বীকাৰ কৰে দুবিধ মাত্ৰাৰ ঃ হ্ৰস্ব অথবা এক মাত্ৰা আৰু দীৰ্ঘ অথবা দুই মাত্ৰা। অসমীয়া ছন্দৰ ধ্বনিত প্লুত মাত্ৰাৰ অৰ্থাৎ আধা মাত্ৰাৰ এক বিলুপ্তি-প্ৰৱণতা লক্ষ্য কৰা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) সোণৰ হৰিণা তই
ক'ত দেখিলি ?
ছাঁ-জুইৰ পোহৰত
ধন লেখিলি।

(পাৰ্ব্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা)

আৰু,

(২) চকুত তোমাৰ সপোনৰ মায়া
মুখত জোনৰ বিমল ছাঁ,
নিশাহত যেন কোমল ঘাঁহৰ
সুৰভিৰে পূৰ মৃদুল বা।

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

ইয়াৰ প্ৰথমফাকি কবিতাত 'ছাঁ'—এই ধ্বনিটোত যদিও এক মাত্ৰাৰ অতীত এক প্লুত মাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰা যায়, তথাপি সি সংকুচিত হৈ এক মাত্ৰা ৰূপেই পৰিগণিত হৈছে। কিন্তু, দ্বিতীয় কবিতাফাকিত দুটা ধ্বনি আছে, 'ছাঁ' আৰু 'বা'—য'ত এক মাত্ৰাতকৈ অতিৰিক্ত একোটা প্লুত মাত্ৰা আছে। অথচ, দুয়োটা ধ্বনিয়েই 'ওমৰ তীৰ্থ'ৰ ছন্দসজ্জাত ৰচিত এই কবিতাফাকিত দুই মাত্ৰা স্বৰূপে পৰিগণিত হৈছে। গতিকে, প্লুত মাত্ৰাৰ এই বিলম্বিত এক মাত্ৰাৰ গৰ্ভত হ'ব নে দুই মাত্ৰাৰ গৰ্ভত হ'ব, তাক নিৰূপণ কৰিবলৈ হ'লে প্ৰতিসম পৰ্ব্বলৈ লক্ষ্য ৰাখিবলগীয়া হয়। প্ৰথম কবিতাফাকিত প্ৰতিসম পৰ্ব্বটো যিহেতু অষ্টমাত্ৰিক, সেইবাবে 'ছাঁ' এই ধ্বনিটোক এক মাত্ৰাৰ মৰ্য্যাদা দিলেহে ছন্দৰ সৌষম্য ৰক্ষা পৰিব। কিন্তু কিছুমান ক্ষেত্ৰত হয়তো দুয়োটা প্ৰতিসম পৰ্ব্বতে তেনে প্লুত মাত্ৰা ব্যৱহাৰ হ'ব পাৰে, ঠিক যেনেকৈ দ্বিতীয়ফাকি কবিতাত পোৱা গৈছে। 'বিমল ছাঁ' এই পৰ্ব্বটোৰ প্ৰতিসম পৰ্ব্ব হ'ল, 'মৃদুল বা'। পৰ্ব্ব দুটা চতুৰ্মাত্ৰিকো হ'ব পাৰে, পঞ্চমাত্ৰিকো হ'ব পাৰে। তেন্তে প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, 'ছাঁ' আৰু 'বা'—এই দুই ধ্বনিক দুই মাত্ৰাৰ মৰ্য্যাদা কিয় দিয়া হ'ল? এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত সমগ্ৰ কবিতাটোৰ ৰূপকল্প পৰ্য্যবেক্ষণ কৰাৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰে। দেৱকান্ত বৰুৱাৰ 'মনোৰমা' কবিতাটোৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতি হ'ল ৬+৬+৬+৫। সেইবাবেই এই দুই প্লুত মাত্ৰাবিশিষ্ট ধ্বনিক দুই মাত্ৰা স্বৰূপে গণনা কৰিলেহে, সমগ্ৰ কবিতাটোৰ ছন্দৰ অনবদ্য সৌষম্য অনুভৱ কৰিব পৰা যাব। স্বস্তিৰ কথা, অসমীয়া ভাষাত

এনেকুৱা প্লুত মাত্ৰাবিশিষ্ট ধ্বনিৰ সংখ্যা অতি নগণ্য। সাধাৰণতে, তৎসম শব্দৰ অন্তিম অংশ বিলুপ্ত হৈ যিবোৰ তদ্ভৱ শব্দ সাধিত হৈছে, কেৱল সেইবোৰ শব্দতে প্লুতমাত্ৰাৰ স্পন্দন অনুভৱ কৰা যায়। গতিকে, অসমীয়া শব্দৰ বৃহত্তম অংশ হ্ৰস্ব অথবা দীৰ্ঘ মাত্ৰাবিশিষ্ট।

প্ৰণিধানযোগ্য, সকলোবোৰ হ্ৰস্ব ধ্বনিৰ কাল-পৰিমাণ সমান নহয়; ঠিক সেইদৰে সকলোবোৰ দীৰ্ঘ ধ্বনিৰো কাল-পৰিমাণ সমান নহয়। আনহাতে, প্ৰত্যেক দীৰ্ঘ ধ্বনি প্ৰত্যেক হ্ৰস্ব ধ্বনিৰে দুগুণ হ'বলৈয়ো বাধ্য নহয়। ধ্বনিৰ এই দৈৰ্ঘ্য চিত্তানুভূতিৰ বস্তু। চিত্তানুভূতিয়ে কিছুমান ধ্বনিক হ্ৰস্ব মাত্ৰাৰ মৰ্য্যাদা দান কৰে; আৰু কিছুমানক দান কৰে, দীৰ্ঘ মাত্ৰাৰ সম্মানিত আসন।

মাত্ৰাৰ এই যে বিষয়ধৰ্ম্মিতা, তাৰ কাৰণে বিভিন্ন পৰ্ব্বৰ মাত্ৰাগত দৈৰ্ঘ্য সমান হ'লেও, সিহঁতক উচ্চাৰণ কৰাৰ কাল-পৰিমাণ সমান নহ'বও পাৰে। বহুতো সময়ত দেখা যায় যে, পৰ্ব্বৰ মাজত পূৰ্ণ-ছেদৰ ব্যৱস্থা আছে, অৰ্থাৎ এক নিৰ্দ্দিষ্ট কাল-পৰিমাণৰ বিৰতি আছে। কিন্তু মাত্ৰাৰ হিচাবত সেই পূৰ্ণছেদৰ কাল-পৰিমাণৰ কোনো অস্তিত্বই নাই। আনকি, সেই পূৰ্ণছেদৰ কাল হয়তো ঘড়ীৰ কাটাৰে নিৰূপণ কৰিলে প্ৰত্যেক উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ দৈৰ্ঘ্যতকৈ দীৰ্ঘতৰ হোৱাটোৱেই সম্ভৱপৰ। তথাপি ছন্দ-বিজ্ঞানে তাক উপেক্ষা কৰি যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) অৰণ্যৰ দুঃস্বপ্নই | কুটিল ভ্ৰূকুটি হানে

(নৱকান্ত বৰুৱা)

(২) তুমি মাথোঁ* কথা কোৱা | মই মাথোঁ শুনি যাওঁ

(হৰি বৰকাকতি)

(৩) কাক দিবা** দিবা কাক | মনৰ মাধুৰীৰাশি

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

ইয়াৰ প্ৰতিটো উৎকলিতাংশতে ছন্দ-বিজ্ঞানৰ বিচাৰত মাত্ৰা-পৰিমাণ

সমান। কিন্তু ঘড়ীৰ কাটাৰে জুখিলে সিহঁতৰ পৰস্পৰ দৈর্ঘ্য কোনোপধ্যেই সমান হ'ব নোৱাৰে। তথাপি, ছান্দসিকৰ দৃষ্টিত তিনিওটা চৰণ অষ্টমাত্রিক দ্বিপৰ্ব্বিক অর্থাৎ সমান দৈর্ঘ্যৰ। সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে চালে ধৰা পৰিব, চৰণ কেইটাৰ মাজত গভীৰ তাৰতম্য আছে। কাৰণ ১ম চৰণৰ প্রথম পৰ্ব্বটোত কোনো ছেদ নাই; সেইবাবে এই চৰণটিৰ দৈর্ঘ্য ১৬ মাত্রাৰ অনধিক কাল স্থায়ী। ২য় চৰণৰ প্রথম পৰ্ব্বত এটা উপছেদ আছে; গতিকে এই চৰণটোৰ দৈর্ঘ্য ১৬ মাত্রাতকৈ সামান্য অধিক। ৩য় চৰণৰ প্রথম পৰ্ব্বত এটা পূর্ণছেদ আছে; সেই-বাবে এই চৰণটোৰ দৈর্ঘ্য ১৭ মাত্রাৰ প্রায় প্রান্ত-সীমাত অথবা স্পষ্ট-ভাৱে ১৭ মাত্রাৰেই। কিন্তু ছন্দ-বিজ্ঞানে কেৱল উচ্চাৰিত ধ্বনি সমূহৰহে দৈর্ঘ্যৰ খবৰ ৰাখে। গতিকে যদিও তিনিওটা চৰণৰ উচ্চাৰণৰ কাল-পৰিমাণ কাল-নিৰূপক যন্ত্র (metronome) ৰ জোখত অসমান, তথাপি ছন্দ-বিজ্ঞানৰ বিচাৰত সিহঁতৰ প্রত্যেকৰে মাত্রা-সংখ্যা সমান। সেয়ে নোহোৱা হ'লে, কবিতা আবৃত্তি কৰিবৰ সময়ত ইচ্ছা কৰিলে কোনোবাই তবলা বজাই তাল-সংগত কৰিব পাৰিবলে-হেঁতেন।

মাত্রা-সংস্থাপনৰ এটা সুস্পষ্ট নীতি নিৰূপণৰ বাবেই ধ্বনিৰ দুই প্রকাৰ বিভাজনৰ প্রয়োজন। অযুগ্ম ধ্বনি সদায় এক মাত্রাৰ। আৰু যুগ্ম ধ্বনি সচৰাচৰ দুই মাত্রাৰ। যুগ্ম ধ্বনিৰ এক বিস্ময়কৰ স্থিতিস্থাপকতা পৰিলক্ষিত হয়। প্রয়োজন অনুসৰি ইয়াৰ সংকোচন আৰু প্রসাৰণ সম্ভৱপৰ। কবিগুৰু ৰবীন্দ্রনাথে এটি সুন্দৰ উপমাৰ সহায়ত যুগ্ম ধ্বনিৰ এই স্বভাৱৰ আভাস দিছে। ইহঁত ছোৱালীৰ চুলিৰ নিচিনা। মন গ'লে, খোপা সোলোকাই ৰ'দত মেলি দিব পাৰি; নহ'লে, কোচাই আনি খোপা বান্ধিও ল'ব পাৰি। দৃষ্টান্ত দিলে বুজিবলৈ সহজ হ'ব ঃ

(১) যৌৱন যৌৱন
সৃষ্টিৰ যৌবন
অনাগত জীৱনৰ অনাহূত গান।

আৰু,

(২) সৃষ্টিৰ দিনাৰে পৰা আজিলৈকে সকলোতে সৌন্দর্য্যৰ
বিকাশ বিশাল,

অথবা,

(৩) খন্তেক-যৌৱনা প্রিয়া! শোভিছা খন্তেক মাথোঁ
এই মৃত্যু-ভূমি;

নক'লেও হ'ব, এই তিনিওফাকি কবিতা একেজন কবিৰে সৃষ্টি। ১ম চৰণটোতে 'যৌৱনৰ' শব্দটোৰ 'যৌ' এই যুগ্ম ধ্বনি দুই মাত্রাৰ; 'সৃষ্টিৰ' শব্দৰ 'সৃষ্' এই যুগ্ম ধ্বনিটোও দুই মাত্রাৰ। কিন্তু ২য় চৰণত থকা 'সৃষ্টিৰ' শব্দটোৰ 'সৃষ্' এই যুগ্ম ধ্বনিটো মাত্র এক মাত্রাৰ। ঠিক সেইদৰে, ৩য় চৰণত থকা 'যৌৱনা' শব্দটোৰ 'যৌ' এই যুগ্ম ধ্বনিটোও এক মাত্রাৰেই। অথচ, ফটফটিয়াকৈ ওলাই আছে যে, প্রতিটো চৰণৰে ছন্দবন্ধ নিটোল আৰু সুষম—ক'তো ছন্দপতন ঘটা নাই। ইয়াৰ পৰা সহজে এই সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে, অসমীয়া ছন্দত যুগ্ম ধ্বনি সংশ্লিষ্ট অথবা বিশ্লিষ্ট —এই দুই ভিন্ন ৰূপত পোৱা যায়।

যুগ্ম ধ্বনিৰ মাত্রা-সংস্থাপন নির্ভৰ কৰে, ছন্দৰ লয়ৰ ওপৰত। আৰু সেই লয় নির্ভৰ কৰে, চিত্ত-প্রদেশৰ এনে এক অনুভূতিৰ ওপৰত, যাৰ নাম সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক সকলে থৈছে স্থায়ীভাৱ—সেই স্থায়ীভাৱৰ ওপৰত। সংগীতৰ ক্ষেত্রত ৰাগ-ৰাগিণীৰ লয় নির্ণয় কৰে, এই স্থায়ীভাৱে। বেদনা, অনুতাপ আদিত বিলম্বিত লয়ৰ প্রৱণতা দেখা যায়। ঠিক সেইদৰে, ভগৱত বন্দনা, নৈসর্গিক বর্ণনা আদিত ধীৰ লয়ৰ আৰু আনন্দ, উল্লাস আদিত দ্রুত লয়ৰ প্রৱণতা লক্ষ্য কৰা যায়। কবিতাতো বহুদূৰ পর্য্যন্ত সেই নীতি প্রযোজ্য। সেইবাবেই, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত তিনিটা বিভিন্ন ৰীতি পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে, ব্যতিক্রম সংগীত আৰু ছন্দ উভয়ৰ ক্ষেত্রতে বৰ্ত্তমান।

মৌনমাত্রা আৰু অন্ত্যস্পন্দ

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত পৰ্ব্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্য ছন্দ-বিজ্ঞানৰ আটাইতকৈ প্ৰয়োজনীয় অংগ। অথচ, বহু সময়ত দেখা যায় যে শ্ৰুতিৰ স্বীকৃতি লাভ কৰা কবিতাৰো পৰ্ব্ববিশেষত মাত্ৰাৰ তাৰতম্য ঘটিছে। সাধাৰণতে, তেনে কবিতাক ছন্দ-দুষ্ট বুলি কোৱাৰ বাহিৰে উপায় নাই। কিন্তু, ৰসোত্তীৰ্ণ কবিতা সমূহৰ ক্ষেত্ৰত উচ্চাৰিত ধ্বনিৰ এই তাৰতম্যই বৰং ছন্দৰ স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্যৰহে প্ৰমাণ দিয়ে। প্ৰকৃততে, তেনে কবিতাত দুই এটা মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰা যায়। পৰ্ব্ববিশেষৰ অন্তিম খণ্ডত শূন্য ধ্বনিৰ ওপৰত বাক্‌তন্ত্ৰীৰ যি পৰিমাণ অৱস্থান, সেয়েই মৌনমাত্ৰা। মৌনমাত্ৰাৰ সুন্দৰতম দৃষ্টান্ত পোৱা যায়, শ্ৰীমন্ত শংকৰে বৰ্ণ-পৰিচয় লাভ কৰি উঠিয়েই লিখা সেই বিখ্যাত কবিতাটোত। কবিতাটিৰ ছন্দোবিশ্লেষণ ঠিক এনে ধৰণৰ ঃ

কৰতল কমল ০ | কমলদল নয়ন |
ভৱদৱ দহন ০ | গহন ফন শয়ন |
নপৰ নপৰ পৰ | শতৰত গময় ০ |
সময় নভয় ভয় | সমহৰ শততয় |
খৰ তত বৰ শৰ | হত দশবদন ০ |
খগচৰ নগধৰ | ফণধৰ শয়ন ০ |
জগদঘমপহৰ | ভৱভয় তৰণ ০ |
পৰপদলয় ০০ | কমলজ নয়ন ০ |

জীৱনৰ প্ৰথম কবিতা-সৃষ্টিৰ প্ৰচেষ্টা বুলি সন্দেহ হ'ব পাৰে, এয়া হয়তো ছন্দ-পতনকে সুষম ছন্দ বুলি সমৰ্থন কৰাৰ নিৰৰ্থক আগ্ৰহ। কিন্তু, মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰা যায়, এজন ছন্দকুশল কবিৰ পৰিণত বয়সৰ কাব্য-মালঞ্চতো ঃ

ইৰাণ দেশৰ | আঙুৰ গোলাপ-বাগ |
গোলাপে য'ত ০ | সখীৰ গালত | আঁকে মিলন-ৰাগ ০ |

আঙুৰ নাচে য'ত ০ |
হাঁহিৰ খলকত ০ |
সেই বাগিছাৰ | ফুলৰ প্ৰিয়া ০ | আকুল বুলবুল্ ০ |
এই হিয়াৰো ০ | আঙুৰ বনত | হাঁহিৰ খলক তোল |

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

এয়া যেন পাহাৰ-লাইনেদি নামনিলৈ নামি অহা ৰেলগাড়ীৰ গতি। ষ্টেছন পোৱাৰ আগতেই ইঞ্জিন বন্ধ কৰি দিয়া হৈছে—অথচ ৰেল-গাড়ীখন বৈ যোৱা নাই, গৈয়েই আছে।

প্ৰণিধানযোগ্য যে, মৌনমাত্ৰা অসমীয়া কবিতাৰ যতিৰ এক মৌলিক প্ৰকৃতিৰ দ্বাৰাই নিৰ্দ্দিষ্ট। অসমীয়া ছন্দৰ যতি কেৱল গতিৰ বিৰতিৰ সংকেত নহয়, পৰ্ব্বক নিৰ্দ্দিষ্ট এক ৰূপকল্প দান কৰিবৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় অনুচ্চাৰিত ধ্বনিগুচ্ছৰো প্ৰতিনিধি। মৌনমাত্ৰা সেই ধ্বনিসাম্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় শূন্য ধ্বনি-স্পন্দনৰে নিৰ্দ্দিষ্ট মাত্ৰা।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জা সমূহৰ এটা বৃহৎ অংশ অপূৰ্ণপদী চৰণ-বিশিষ্ট। এনেবোৰ ছন্দসজ্জাৰ প্ৰতি চৰণৰে অন্তিম পৰ্ব্বত সদায় মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰা যায়। চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্বৰ এই মৌনমাত্ৰাকে অন্ত্যস্পন্দ বুলি কোৱা হয়। পূৰ্ণ পৰ্ব্বৰ ধ্বনি-সংখ্যাৰ পৰা অন্তিম পৰ্ব্বৰ ধ্বনিসংখ্যা বাদ দিলেই, এই অন্ত্যস্পন্দৰ দৈৰ্ঘ্য পোৱা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

(১) চকুৰে বিচাৰে মোৰ | অপৰূপ ৰূপ-ৰেখা |
পৰাণে বিচাৰে মোৰ | জীৱনৰ মোহ ০০ |
বুকুৰে আপোন সুৰে | বিচাৰি বিচাৰি ফুৰে |
মউসনা চেনেহৰ | কুমলীয়া কোঁহ ০০ |

(গণেশ গগৈ)

(২) সন্ধিয়াৰ চাকিশাৰী | পুখুৰী পানীত পৰি |
দীঘলীয়া | নাচিছে ০ |

আকাশৰ ভোটাতৰা । পাৰিবদে বেৰি ধৰা ।
জিলিকিব লাগিছে ০ ।

(দুর্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা)

অসমীয়া ছন্দত দীৰ্ঘতম অন্ত্যস্পন্দ তিনি মাত্ৰাৰ ৰূপত পোৱা যায়। যেনেঃ

সবে যে অমৃত । প্ৰতি শিশুটিৰ । আধা ফুটা মধু । মাততে ০০০ ।
জোনটিৰ বেশে । সাগৰ বুকুত । জোৱাৰ উঠাৰ । সোঁততে ০০০ ।

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, অসমীয়া কবিতাৰ জটিল ছন্দসজ্জা সমূহৰ চৰণৰ অন্তৰ্বৰ্ত্তী প্ৰতিটো পৰ্ব্বৰ ধ্বনিসাম্য সমান মাত্ৰাৰ ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। তেনেবোৰ ছন্দসজ্জাত অন্ত্যস্পন্দ নিৰ্ণয় কৰিবৰ কাৰণে, প্ৰতিসম পৰ্ব্বৰ বিন্যাসলৈ লক্ষ্য কৰা প্ৰয়োজন।

আনহাতে, মিশ্ৰ ছন্দসজ্জা সমূহত চৰণৰ ভংগীলৈয়ো লক্ষ্য কৰিবলগীয়া হয়। সমমাত্ৰিক ভংগীৰ অৰ্থাৎ দুইৰ গুণিতকত পোৱা ছন্দসজ্জাত অন্তিম পৰ্ব্বৰ বিন্যাস অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ হ'লে, প্ৰতিসম পৰ্ব্বৰ লগত সাদৃশ্য থকা স্বত্বেও, সমমাত্ৰিক ভংগীলৈ আনিবৰ কাৰণে যি পৰিমাণ মাত্ৰাৰ প্ৰয়োজন, অন্ত্যস্পন্দৰ দৈৰ্ঘ্য সেই পৰিমাণৰ মৌনমাত্ৰাত পোৱা যায়। ঠিক সেইদৰে অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ অৰ্থাৎ তিনিৰ গুণিতকত পোৱা ছন্দসজ্জাত অন্ত্যস্পন্দৰ পৰিমাণ, সদায় উচ্চাৰিত ধ্বনিক উপান্ত পৰ্ব্বৰ অসমমাত্ৰিক প্ৰদক্ষিণৰ পৰা বাদ দিলেই পোৱা যায়। কেৱল, বিষমমাত্ৰিক ভংগীৰ মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাত এই নিয়মৰ কোনো প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা নেযায়। গাণিতিক সম্ভাৱনাৰ ফালৰ পৰা মাথোন ইমানেই ক'ব পাৰি যে, ৩+২+২ আৰু ৩+২ বিন্যাসৰ মিশ্ৰ ছন্দসজ্জাত অপূৰ্ণ পৰ্ব্বটো যদি দুই মাত্ৰাৰ হয়, তেন্তে তাত এক মাত্ৰাৰ অন্ত্যস্পন্দ অনুভূত হয়। অনুৰূপে, সেই পৰ্ব্ব সমূহৰ একান্তৰ ধ্বনিসাম্য যদি ২+২+৩ আৰু ২+৩ বিন্যাসত পোৱা যায়, তেন্তে অপূৰ্ণ পৰ্ব্বৰ দৈৰ্ঘ্য তিনি মাত্ৰাৰ হ'লে দুই মাত্ৰাৰ অন্ত্যস্পন্দ অনুভৱ কৰা যাব। কিন্তু ছন্দ-

সজ্জাৰ অন্যান্য পৰ্ব্বসমূহৰ একান্তৰ ধ্বনিসাম্য যদি ৩+২+২ আৰু ২+৩ অথবা ২+২+৩ আৰু ৩+২ ৰূপত বিন্যাস হয়, তেন্তে কোনো অন্ত্যস্পন্দ সম্ভৱপৰ নহয়।

অসমীয়া কবিতাত এনে ছন্দসজ্জাও বিৰল নহয়, য'ত একান্তৰ ধ্বনিসাম্যৰ সলনি দুই বা তিনি বিভিন্ন ভংগীৰ বিচিত্ৰ পৰ্ব্ব-সংযোজন পোৱা যায়। তেনে ক্ষেত্ৰত উপান্ত পৰ্ব্বকে অন্তিম পৰ্ব্বৰো ধ্বনিসাম্যৰ আদৰ্শ বুলি ধৰি লোৱা হয়। আৰু অন্ত্য-স্পন্দৰ দৈৰ্ঘ্য নিৰ্ণয় কৰা হয়, সেই আদৰ্শতে।

পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক

অসমীয়া ছন্দৰ স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্যৰ অন্য এটি প্ৰকৰণ হৈছে, পৰ্ব্ব-প্ৰান্তিক। কেতিয়াবা দেখা যায়, কিছুমান কবিতাৰ ছন্দত পৰ্ব্ব-সমূহৰ ধ্বনিসাম্যৰ গণনাত নপৰা একোটা শব্দ চৰণৰ আদিতে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এনে শব্দক পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক বুলি কোৱা হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

তুমি মোৰ ভাবৰ । অভাৱ ভাব । জানো কিবা কিবা ।
তুমি মোৰ কথাৰ । আকাল কথা । জানো কিবা কিবা ।
তুমি মোৰ গুণৰ । অতীত গুণ । জানো কিবা কিবা ।
তুমি মোৰ ৰূপৰ । অতীত ৰূপ । জানো কিবা কিবা ।

(পদ্মনাথ শৰ্ম্মা)

চৰণৰ প্ৰাৰম্ভতে আচুতীয়াকৈ লিখা এই 'তুমি' শব্দ কেইটা প্ৰকৃততে একোটা পৰ্ব্বৰ ভগ্নাংশ স্বৰূপ। ইয়াৰ আগত থাকে, প্ৰথম পৰ্ব্বটোৰ ধ্বনিসাম্যত বিন্যস্ত হ'বৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় কেইটামান মৌনমাত্ৰা। এই প্ৰান্তিক মৌনমাত্ৰা কেইটাৰ সৌন্দৰ্য্য গানৰ ভাষাত যাক আড়ি বুলি কোৱা হয়, তাৰে সৈতে একে। প্ৰকৃততে, এই উৎকলিতাংশৰ শুদ্ধ ৰূপটো ঠিক এনে ধৰণৰ ঃ

০০০ তুমি । মোৰ ভাবৰ । অভাৱ ভাব । জানো কিবা কিবা ।
০০০ তুমি । মোৰ কথাৰ । আকাল কথা । জানো কিবা কিবা ।

০০০ তুমি । মোৰ গুণৰ । অতীত গুণ । জানো কিবা কিবা ।
০০০ তুমি । মোৰ ৰূপৰ । অতীত ৰূপ । জানো কিবা কিবা ।

অপূৰ্ণপদী ছন্দসজ্জা সমূহত পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকৰ স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্য বৌচি সুন্দৰ ৰূপত ধ্বনিত হৈ উঠা দেখা যায়। তাৰ কাৰণ হৈছে, এই পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক পূৰ্ব্বৱৰ্ত্তী চৰণৰ শেষ পৰ্ব্বটোৰ অংগস্বৰূপেই ধ্বনিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

০০০ ০০০ কোনে । ৰচি অভেদৰ ভেদ । বজালে বাঁহী ০০০ ।
অভিন্নই ভিন্ন বেশে । মিলিব আহি ০০০ ।
০০০ ০০০ দেখি । উঠে আজলী বিজুলী । আজি উজলি ০০০ ।
কিনো উছলি মুছলি । প্ৰেম পদুলি ০০০ ।
০০০ ০০০ আহাঁ । মঙ্গল-মিলনাকুল । ছুটি পৰাণী ০০০ ।
০০০ ০০০ হাহাঁ । স্বৰ্গীয় সুখত আজি । বিশ্ব ধৰণী ০০০ ।

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

এই কবিতাফাকিত দুটা চৰণৰ মাজত ধ্বনিৰ ইমান দীঘলীয়া নিৰ্দ্দিষ্ট বিৰতি নেথাকে। বৰং অপূৰ্ণপদী চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্বৰ ধ্বনিকল্লোল পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকলৈ প্ৰবাহিত হৈ আহে, ধ্বনিসাম্যৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰি। সেইবাবে এই কবিতাফাকিৰ শ্ৰুতিৰ শুদ্ধ ৰূপায়ণ এই আদৰ্শতহে পোৱা যায় ঃ

কোনে । ৰচি অভেদৰ ভেদ । বজালে বাঁহী ০০০ ।
অভিন্নই ভিন্ন বেশে । মিলিব আহি ০ দেখি ।
উঠে আজলী বিজুলী । আজি উজলি ০০০ ।
কিনো উছলি মুছলি । প্ৰেম পদুলি ০ আহাঁ ।
মঙ্গল-মিলনাকুল । ছুটি পৰাণী ০ হাহাঁ ।
স্বৰ্গীয় সুখত আজি । বিশ্ব ধৰণী ০০০ ।

বিভিন্ন ভংগীৰ মিশ্ৰ ৰূপকল্পৰ ছন্দত পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক আৰু পূৰ্ব্ব-ৰত্তী চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্বৰ সংশ্লেষণ হয়, উপান্ত পৰ্ব্বৰ ধ্বনি-সাম্যৰ আদৰ্শত। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

০০০ আজি । নিচিনো কাৰ । হাতৰ লেখা ।
তৰাই তৰাই । জ্বলিছে ০০০ ।

০০০ আজি । নুবুজোঁ তাত । কিয়নো মোৰ ।
হৃদয় ইমান । মজিছে ০০০ ।
০০০ আজি । উৰিম মাথোন । মেঘৰ লগত ।
নীলিম গগণ । বিদাৰি ০০০ ।

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

এই কবিতাফাকিৰ পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক এইদৰে সংশ্লেষিত হ'ব ঃ

আজি । নিচিনো কাৰ । হাতৰ লেখা ।
তৰাই তৰাই । জ্বলিছে ০ আজি ।
নুবুজোঁ তাত । কিয়নো মোৰ ।
হৃদয় ইমান । মজিছে ০ আজি ।
উৰিম মাথোন । মেঘৰ লগত ।
নীলিম গগণ । বিদাৰি ০০০ ।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জাত পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক পূৰ্ব্বৱৰ্ত্তী চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্বত এইদৰে পিনদ্ধ কৰিবৰ সময়ত, মাজত দুই মাত্ৰা পৰিমাণলৈকে মৌনমাত্ৰা লক্ষ্য কৰা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

এইতো নহয় । হাঁহি-তামাচাৰ । ভাগৰ জুৰোৱা । গান ০০ ইযে ।
জীৱন মৰণ । একাকাৰ কৰা । অগ্নিবীণাৰ । তান ০০ ইযে ।
শত অপমান । লাঞ্ছনা হানি । উজৰা অসীম । তাপ ০০ ইযে ।
ৰুদ্ধ আত্মা । শকতি নিজৰি । ওলোৱা অনল । ভাপ ০০০০ ।

(অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী)

পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক যিহেতু পূৰ্ব্বৱৰ্ত্তী চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্বৰে ভগ্নাংশ, সেই হেতুকে পূৰ্ণপদী ছন্দসজ্জাত, বিশেষকৈ চাৰি মাত্ৰাতকৈ দীৰ্ঘতৰ পৰ্ব্ব-বিশিষ্ট ছন্দসজ্জাত, পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক ব্যৱহাৰ কৰিলে ছন্দৰ কোনো স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্য অনুভৱ কৰা নেযায়। বৰং, বহু ক্ষেত্ৰত ছন্দপতনৰ আশংকা থাকে। প্ৰমাণ ঃ

০০০ ০০০ চোৱা | জিলিকে তৰাৰ মালা |
০০০ ০০০ চোৱা | হাঁহিছে ত্ৰিদিৱ বালা |
০০০০ শুনা | গ্ৰহ-নক্ষত্ৰ | ঘূৰিছে গাইছে |
অনাদি প্ৰেমৰ লীলা |
০০০ ০০০ চোৱা | মুনিৰ সাধনা ধন |
০০০ ০০০ চোৱা | গিৰিৰ সিংহাসন |
০০০০ চোৱা | স্বৰ্গ ধিয়াই | মহাসমুদ্ৰ |
হই থাকে উচাটন |

(সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা)

এই কবিতাফাকিত ছন্দ আড়ষ্ট হোৱাৰ মূল কাৰণ, পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকলৈ অন্তিম পৰ্ব্বৰ ধ্বনিকল্লোল প্ৰবাহিত হৈ নহাটোৱেই। গতিকে, সহজে অনুমান কৰিব পাৰি পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগে যেনেকৈ সফল কৰিব কবিতাত অপূৰ্ব্ব কল্লোল জগাই তোলে, ঠিক সেইদৰে প্ৰয়োগৰ সামান্য ত্ৰুটিয়ে ছন্দক নিষ্পন্দ আৰু নিষ্প্ৰাণো কৰি তুলিব পাৰে।

অসমীয়া ছন্দৰীতিৰ ত্ৰিধাৰা

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ভূক্ত ধ্বনিগুচ্ছৰ অৱলম্বন মাত্ৰাপৰিমাণ আৰু ধ্বনিসংখ্যাৰ প্ৰকাৰভেদে তিনিটা বিশিষ্ট ছন্দৰীতি পৰিলক্ষিত হয়। সেই ছন্দৰীতি সমূহৰ নাম, যথাক্ৰমে মাত্ৰাবৃত্ত, যৌগিক আৰু স্বৰবৃত্ত।

এই সম্পৰ্কত ধ্বনিৰ স্বৰূপ আৰু কিছু সূক্ষ্মভাবে অনুধাবন কৰা প্ৰয়োজন। ইতিপূৰ্ব্বে ধ্বনিক অযুগ্ম আৰু যুগ্ম—এই দুই ভাগত বিভক্ত কৰা হৈছে। প্ৰত্যেক অযুগ্ম ধ্বনিয়েই বিশুদ্ধ এক স্বৰ অথবা স্বৰাশ্ৰিত এক ব্যঞ্জন ধ্বনি। এনে অযুগ্ম ধ্বনিৰ বিস্তাৰৰ পৰিমাণ এক মাত্ৰা। স্বৰবৰ্জ্জিত ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ পৰৱৰ্ত্তী ধ্বনিলৈ প্ৰবাহিত হ'বৰ কোনো ক্ষমতা নাই। যুগ্ম ধ্বনিৰ অন্তিম অংশত থাকে, এনে এক স্বৰবৰ্জ্জিত ব্যঞ্জন ধ্বনি। সেইবাবেই যুগ্ম ধ্বনিৰ অন্য এক নাম, বন্ধ ধ্বনি। ধ্বনিতৰঙ্গ যিহেতু স্বৰক আশ্ৰয় কৰিয়েই ধ্বনিৰ পৰা ধ্বনিলৈ প্ৰবাহিত হয়, সেইবাবে অযুগ্ম ধ্বনিৰ অন্য নাম, মুক্ত ধ্বনি। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে, পৰ্ব্বৰ যিদৰে প্ৰদক্ষিণ আছে ধ্বনিৰো সেইদৰে এক সংকীৰ্ণ প্ৰদক্ষিণ আছে। অযুগ্ম ধ্বনিত স্বৰক আশ্ৰয় কৰি এটা প্ৰদক্ষিণ সম্পূৰ্ণ হয়। সেই প্ৰদক্ষিণৰে সমতল-ৰূপ এক মাত্ৰা। যুগ্ম ধ্বনিত এটা প্ৰদক্ষিণ সম্পূৰ্ণ কৰি উঠি স্বৰবৰ্জ্জিত ব্যঞ্জন অংশত আৰু এটা প্ৰদক্ষিণ প্ৰায়-সম্পূৰ্ণ কৰে—কিন্তু স্বৰৰ অভাৱত স্থিতিৰ কোনো আশ্ৰয় বিচাৰি নেপাই সম্পূৰ্ণ প্ৰদক্ষিণৰ পূৰ্ব্বেই নিষ্ক্ৰিয় হৈ ৰৈ যায়। মাত্ৰাপৰিমাণ যিহেতু বিষয়ধৰ্ম্মী সেইবাবে এই অন্তিম অংশৰো আয়তন এক মাত্ৰা বুলিয়েই ধৰা হয়। গতিকে, প্ৰতিটো যুগ্ম ধ্বনিৰ মাত্ৰাপৰিমাণ অথবা বিস্তাৰ দুই মাত্ৰা কাল স্থায়ী। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিত পৰ্ব্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্যৰ অৱলম্বন এই মাত্ৰাপৰিমাণ।

অসমীয়া ছন্দৰ ৰাজ্যত অন্য এক ৰীতি আছে, য'ত পৰ্ব্বসমূহৰ

ধ্বনিসাম্যৰ অৱলম্বন ধ্বনিসংখ্যা—আয়তন নহয়। ধ্বনিসংখ্যা বুলিলে পৰোক্ষভাবে স্বৰসংখ্যাকেই নিৰ্দ্দেশ কৰা হয়। কাৰণ, বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায়, অযুগ্ম হওক যুগ্ম হওক প্ৰতিটো ধ্বনিতে এটাতকৈ অধিক স্বৰ থকা সম্ভৱপৰ নহয়। আৰু এই স্বৰসংখ্যা যি ছন্দৰীতিৰ ধ্বনিসাম্যৰ একমাত্ৰ অৱলম্বন, সেই ৰীতিৰ নাম স্বৰবৃত্ত। সামান্য চিন্তা কৰি চালেই সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ মূল্য যিদৰে বেঁচি স্বৰবৃত্ত ছন্দত সেইদৰে স্বৰ ধ্বনিৰ মূল্য বেঁচি।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত এনে এক ৰীতিও পৰিলক্ষিত হয়, য'ত পৰ্ব্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্যৰ অৱলম্বন মুখ্যতঃ মাত্ৰাপৰিমাণ আৰু গৌণ ৰূপত ধ্বনিসংখ্যা। সেই ছন্দৰীতিৰে নাম, যৌগিক।

অসমীয়া ছন্দৰ এই তিনিটা স্বতন্ত্ৰ ৰীতিৰ আচৰণ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, ইয়াৰ প্ৰত্যেকটোতে অযুগ্ম ধ্বনি সমূহত মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতি সম্পূৰ্ণ অনুৰূপ; কিন্তু যুগ্ম ধ্বনি সমূহত মাত্ৰা-সংস্থাপন কৰা প্ৰণালী বিচিত্ৰ। ইতিপূৰ্ব্বে যুগ্ম ধ্বনিৰ আশ্চৰ্য্য স্থিতি-স্থাপকতাৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। অসমীয়া কবিয়ে এই স্থিতি-স্থাপকতাৰ সুযোগ সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে। কেৱল সেয়ে নহয়, শব্দ-চয়নতো এই তিনিটা ৰীতিৰ স্বাতন্ত্ৰ্য সহজে অনুভৱ কৰিব পাৰি।

এই যে তিনিটা স্বতন্ত্ৰ ছন্দৰীতি, তাৰে প্ৰথম ৰীতিটো ভাষাৰ পিনৰ পৰা অভিজাত শ্ৰেণীৰ। ইয়াত তৎসম আৰু তদ্ভৱ শব্দৰ সমাবেশ প্ৰচুৰ। অযুগ্ম ধ্বনিৰ আছে এক মাত্ৰাৰ আদৰ, যুগ্ম ধ্বনিয়ে পায় দুই মাত্ৰাৰ সম্মানিত আসন। এই ৰীতিৰে নাম, মাত্ৰাবৃত্ত। আনটো ৰীতি এনেকুৱা যে, দেশজ শব্দৰ বাবেও ইয়াৰ দুৱাৰ মুকলি। ইয়াত যুগ্ম ধ্বনিৰ বাবে যথেষ্ট-সংখ্যক দুই মাত্ৰাৰ আসনৰ ব্যৱস্থা নাই। সেইবাবে, সিহঁত কেতিয়াবা অযুগ্ম ধ্বনিৰ আসনতে বহে। সভাঘৰলৈ আহি কেৱল গান শুনাৰ ইচ্ছা যিবোৰৰ, সিহঁতে কোনো ওজৰ-আপত্তি নকৰাকৈ অযুগ্ম ধ্বনিৰ আসনতে বহি যায়; অভিমানী যিবোৰ, সম্মান যোৱাতকৈ উলটি যাবলৈয়ে সাজু যিবোৰ, সিহঁতৰ বাবে শেষ মুহূৰ্ত্তত দুই মাত্ৰাৰ বহল আৰামী-চকী অনাই দিয়া হয়। এই ৰীতিয়েই হ'ল, যৌগিক। আৰু এটা ৰীতি আছে, তাত দুবিধ ধ্বনিৰ কাৰণে দুবিধ আসন নাই। অকিঞ্চনৰ অনাড়ম্বৰ ব্যৱস্থা। তাত যুগ্ম অযুগ্ম—সকলোবোৰ ধ্বনি এক মাত্ৰাৰ আসনতে হেঁচা-ঠেলা কৰি বহে। এই ৰীতিত প্ৰতি দিনৰ সংসাৰত ব্যৱহাৰ কৰা মৌখিক শব্দৰে সমাবেশ। অৱশ্যে কেতিয়াবা চহকী ভাষাৰ চোতালতো বেউলা-লখাইৰ নাট মেলা হয়। এই ৰীতিৰে নাম, স্বৰবৃত্ত।

ছান্দসিকৰ দৃষ্টিত আটাইতকৈ সহজ ছন্দৰীতি হৈছে, মাত্ৰাবৃত্ত। প্ৰত্যেক অযুগ্ম ধ্বনিত এক মাত্ৰা আৰু প্ৰত্যেক যুগ্ম ধ্বনিত দুই মাত্ৰা সংস্থাপন কৰিলেই পৰ্ব্বসমূহৰ ধ্বনিসাম্য নিৰূপণ কৰিব পাৰি। তথাপি অতি বিস্ময়ৰ কথা, মাত্ৰ কেইজনমান কবিৰ কবিতা-তহে এই ছন্দৰ মেঘমন্দ্ৰ সুৰ বাজি উঠিছে।

ৰীতি হিচাবে যৌগিকেই আটাইতকৈ জটিল। কিন্তু, অসমীয়া কবিতাৰ চৈধ্য অনা সৃষ্টি এই ৰীতিৰ অন্তৰ্গত। ইয়াত যুগ্ম ধ্বনিয়ে শব্দৰ অৱস্থানভেদে মাত্ৰাৰ তাৰতম্য লাভ কৰে। সচৰাচৰ শব্দৰ অন্তিম খণ্ডত থাকিলে দুই মাত্ৰাৰ মৰ্য্যাদা পায় আৰু শব্দৰ মাজত বা আগত থাকিলে মাত্ৰ এক মাত্ৰাহে লাভ কৰে। অৱশ্যে, ইয়াৰ বিকল্প প্ৰয়োগো পৰিলক্ষিত হয়। এই যৌগিক ছন্দই হ'ল, তথাকথিত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দ। সেইবাবে বহুতৰে ধাৰণা, আখৰ গণি এই ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য নিৰূপণ কৰা হয়। কোনো ভাষাৰ ছন্দতে বৰ্ণ গণনা কৰি কবিতা লিখাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা নেযায়। অসমীয়া ছন্দৰ এই ৰীতিত ং, ঃ, ৎ, প্ৰভৃতি খণ্ডিত বৰ্ণক বাদ দি কেৱল পূৰ্ণাঙ্গ বৰ্ণ গণনা কৰিলে বহু সময়ত পৰ্ব্বৰ ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱাটো এক মধুৰ সংযোগহে—সত্যৰ সন্ধান নহয়। সংযোগক সত্য বুলি সিদ্ধান্ত কৰাৰ ফলতে, অসমীয়া ছন্দৰ এক বিস্তীৰ্ণ ভূ-ভাগত ছন্দপতনৰ দৃষ্টান্ত ব্যতিক্ৰম নহৈ নিয়মৰ দৰে হৈ পৰিছে।

আনটো ৰীতি হ'ল, স্বৰবৃত্ত। আইনাম, ধাইনাম, বিয়ানাম প্ৰভৃতি এই ৰীতিৰে সৃষ্টি। ইয়াত যুগ্ম ধ্বনিত সাধাৰণতে এক মাত্ৰা সংস্থাপন কৰা হয়; খুব বিৰল ক্ষেত্ৰত, ধ্বনিৰ বৈচিত্ৰ্য আনিবৰ কাৰণে দুই মাত্ৰাও সংস্থাপন কৰা হয়। সেই হিচাবে, এই ৰীতিও মাত্ৰাবৃত্তৰ দৰে অত্যন্ত সহজ। তথাপি, লিখাৰ ভাষাত এই ৰীতিয়ে এতিয়াও কবিৰ পৰিমাৰ্জ্জিত ৰুচিপ্ৰৱণ মন জয় কৰিব পৰা নাই।

এই তিনিটা ছন্দৰীতিৰ মাজত আৰু দুই প্ৰকাৰ মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। প্ৰথমটো, লয় সম্ভূত; দ্বিতীয়টো, প্ৰস্বন সম্ভূত। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ লয় অত্যন্ত মন্থৰ। তাৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে, যুগ্ম ধ্বনি সমূহ উচ্চাৰণ কৰোঁতে আপেক্ষিকভাবে বেচি সময় লাগে। যৌগিকৰ লয় ধীৰ গতিৰ। কাৰণ, এই ছন্দত যুগ্ম ধ্বনিৰ দ্বৈত গতি। বিশ্লিষ্ট যুগ্ম ধ্বনি সমূহত ছন্দই যি মন্থৰ গতিৰ প্ৰৱণতা লাভ কৰে, সংশ্লিষ্ট যুগ্ম ধ্বনিত ছন্দই সেই অনুক্ৰমে ক্ষিপ্ৰতা লাভ কৰে। সেইবাবে, এই ৰীতিৰ গতি মধ্যমীয়া। আনহাতে, স্বৰবৃত্তৰ প্ৰতিটো যুগ্ম ধ্বনি সংশ্লিষ্ট হোৱাৰ হেতুকে, এই ৰীতিৰ গতি অত্যন্ত ক্ষিপ্ৰ। কিন্তু লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে, এই তিনিওটা ৰীতিতে কেৱল অযুগ্ম ধ্বনিৰ সমাবেশ কৰিও কবিতা লিখিব পাৰি। তেনে ক্ষেত্ৰত লয় সম্ভূত পাৰ্থক্য গৌণ বুলিয়েই প্ৰমাণিত হয়। ঠিক সেইদৰে, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত প্ৰস্বন সিমান প্ৰখৰ নহয়। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত ধ্বনিপ্ৰবাহৰ এক সমতল-ৰূপ অনুভৱ কৰা যায়। কিন্তু যৌগিকত প্ৰস্বনৰ এক ৰিণিকি-ৰিণিকি আভাস পোৱা যায়। তথাপি, যৌগিকৰ পৰ্ব্ব-সমূহৰ মাত্ৰাপৰিমাণগত অৱলম্বন প্ৰবলতৰ হোৱাৰ হেতুকে ইয়াৰো ধ্বনিপ্ৰবাহৰ সমতল-প্ৰৱণতাই প্ৰখৰতৰ। আনহাতে, স্বৰবৃত্ত ৰীতিত প্ৰস্বন অতি সুস্পষ্ট। প্ৰতিটো যুগ্ম ধ্বনিত উচ্চাৰণৰ আয়তন এনেদৰে সংকুচিত হয় যে, ধ্বনিৰ উচ্চতাৰে সেই লুপ্ত আয়তন পূৰণ কৰি লোৱাটোৱেই তাৰ স্বভাৱ। কিন্তু এই তিনিওটা ৰীতিৰে যি কোনো কবিতা কেৱল অযুগ্ম ধ্বনিৰ বিন্যাসেৰে ৰচিত হ'ব পাৰে। তেনে ক্ষেত্ৰত লয়ৰ নিচিনাকৈ প্ৰস্বন সম্পৰ্কীয়

স্বাতন্ত্ৰ্যও গৌণ প্ৰমাণিত হয়। তথাপি এই দুই প্ৰকাৰ তাৰতম্যৰ খবৰ ৰখা নিতান্ত প্ৰয়োজন। কাৰণ, সি বিভিন্ন ৰীতিত ৰচিত কবিতাৱলী চিনি পোৱাত সহায় কৰে।

এতিয়া এই তিনিটা বিশিষ্ট ৰীতিত ৰচিত কেইফাকিমান কবিতাৰ দীঘলীয়া দৃষ্টান্ত লৈ চোৱা যাওক, সিহঁতৰ প্ৰত্যেকৰে মৌলিক স্বৰূপটো কেনেকুৱা। এই সম্পৰ্কত ছন্দোলিপিৰ বাবে তলত দিয়া সাঙ্কেতিক-চিন সমূহ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে ঃ

[।] = অযুগ্ম ধ্বনিৰ স্বাভাৱিক আৰু নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপ।
[॥] = যুগ্ম ধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট ৰূপ।
[০] = যুগ্ম ধ্বনিৰ সংশ্লিষ্ট ৰূপ ॥
[ঃ] = যুগ্ম ধ্বনিৰ প্ৰভাৱজনিত বিশ্লিষ্ট আৰু বিকল্প ৰূপ।

এয়া মাত্ৰাবৃত্তৰ দৃষ্টান্ত ঃ

। ॥ । ॥ । ॥ । ॥
আকাশ কুসুম | আকাশ কুসুম |
। । ॥ । । । । । । ।
সপোনৰ শোভা | সকলো হৰি
। । । । । । ॥ । । ॥
ফুলিছে সি কিনো | কল্পনা ফুল |
॥ ॥ ॥ । । । । ।
নন্দন বন | উপচি পৰি
। ॥ । ॥ । ॥ । ॥
আকাশ কুসুম | আকাশ কুসুম |
। । ॥ ॥ । ॥ । ।
তৰাটিৰ মুখ | পোহৰ কৰে
। । ॥ ॥ । ॥ । । ।
পৃথিৱীত তাৰ | ৰূপৰ বিননি |
। ॥ । । । ॥ । ।
কবিৰ বুকুত | বিনাই মৰে

| | ॥ ॥ | | | | | |
আকাশৰ ফুল | আকাশতে জহে |
॥ ॥ ॥ | | | | | |
সন্ধান তাৰ | কোনেনো ৰাখে
| | ॥ | | | | | | | |
মৰতত সৰে | এটি ছুটি পাহি |
| | | | ॥ | ॥ | |
ধূলি মাকতিত | শুকাই থাকে |

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

এইদৰে যুগ্ম ধ্বনি সমূহত দুই মাত্ৰাকৈ সংস্থাপন কৰি যোৱাত দেখা গ'ল, কবিতাফাকিৰ অপূৰ্ব্ব ধ্বনিসাম্যৰ অনবদ্য ৰূপ। প্ৰতি চৰণৰ চাৰিটা পৰ্ব্ব ৬+৬+৬+৫ বিন্যাসেৰে বিন্যস্ত। এতিয়া এই কবিতা-ফাকি যদি স্বৰবৃত্ত বুলি ধৰি লোৱা হয়, তেন্তে ইয়াৰ এই বিশৃংখল ৰূপ পোৱা যাব ঃ

|o |o |o |o
আকাশ কুসুম | আকাশ কুসুম |
| |o | | | | | | |
সপোনৰ শোভা | সকলো হৰি
| | | | | | o| | o
ফুলিছে সি কিনো | কল্পনা ফুল |
oo o | | | | |
নন্দন বন | উপচি পৰি

প্ৰথম স্তৱকটোতে কোনো ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা নেযাব। প্ৰথম চৰণটোৰ চাৰিটা পৰ্ব্বৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতি এনেকুৱা ঃ ৪+৪+৫+৫। আৰু দ্বিতীয় চৰণটোৰ পৰ্ব্ব চাৰিটাৰ বিন্যাস হ'ল ঃ ৬+৪+৩+৫।

ঠিক সেইদৰে যৌগিক ৰীতিৰে মাত্ৰা-সংস্থাপন কৰিলে ইয়াৰ ৰূপটো হ'ব এনেকুৱা ঃ

| ॥ | ॥ | ॥ | ॥
আকাশ কুসুম | আকাশ কুসুম |
| | ॥ | | | | | | |
সপোনৰ শোভা | সকলো হৰি
| | | | | | o| | ॥
ফুলিছে সি কিনো | কল্পনা ফুল |
o॥ ॥ | | | | |
নন্দন বন | উপচি পৰি

চৰণ দুটাৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস পোৱা গ'ল, ৬+৬+৬+৫ আৰু ৬+৫+৫+৫ এই ৰূপত। গতিকে, এই কবিতাফাকিৰ বিশুদ্ধ আবৃত্তি সম্ভৱ-পৰ যুগ্ম ধ্বনিত নিৰ্ব্বিকল্পে দুই মাত্ৰা ধৰি উচ্চাৰণ কৰিলেহে। আৰু আন কোনো ৰীতিৰে পঢ়িলে ইয়াৰ মধুৰ ছন্দৰ আভাস পোৱা নেযাব। উল্লেখযোগ্য যে, আন কোনো ৰীতিৰে পঢ়াও সম্ভৱপৰ নহয়।

এতিয়া চোৱা যাওক, স্বৰবৃত্তৰ স্বৰূপটো। তাৰে দৃষ্টান্ত এয়া ঃ

| | |o
এটি ঘৰত |
| | |o
ছুটি মাথোন |
| | |o | |
ছুটি মানুহ | ধৰে
| | | |
এটি খেলে |
|o |o
লুকাই সপোন |
| | | | | |
এটি জলি | মৰে

| | | | |
এটি হাঁহে |

| ০ | ০
তৰাৰ মুখত |

| ০ ০ | | |
ফুলৰ গন্ধ | টানি

| | ০ |
এটি কান্দে |

| ০ | ০
ধৰাৰ বুকুত |

| ০ ০ | | |
কূলৰ বন্ধ | মানি

| | | |
এটি আহে |

| ০ | ০
প্ৰিয়ৰ ৰূপত |

| ০ | ০ | |
চুচুক চামাক | কৰি

| | | |
ইটি থাকে |

০ | | ০
ৰুদ্ধ ঘৰত |

০ | | ০ | |
শূন্য শয়ন | ভৰি

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

ইয়াৰ প্ৰতি পৰ্ব্বতে চাৰি মাত্ৰাৰ ধ্বনিসাম্য আছে; আৰু প্ৰতি চৰণৰ শেষত একোটি অপূৰ্ণ পৰ্ব্ব আছে। এয়েই এই কবিতাটিৰ স্বাভাৱিক ধ্বনিস্বৰূপ। মাত্ৰাবৃত্ত নাইবা যৌগিক ৰীতিৰে পঢ়ি গ'লে প্ৰথম স্তৱকটিতে ধ্বনিৰ বিশৃংখলা দেখা যাব ঃ

| | ॥
এটি ঘৰত |

| | | ॥
দুটি মাথোন |

| | ॥ | |
দুটি মানুহ ধৰে |

| | | |
এটি খেলে |

| ॥ | ॥
লুকাই সপোন |

| | | | | |
এটি জ্বলি মৰে |

দেখা গ'ল, প্ৰতি চৰণৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস ঃ ৫+৫+৭ আৰু ৪+৬+৬। গতিকে, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ৰীতিত এই কবিতাফাকিৰ শুদ্ধ ৰূপ অসম্ভৱ।

এতিয়া চোৱা যাওক, যৌগিক ৰীতিৰ এফাকি কবিতা ঃ

| | | | | ০ | | ০ | | | | |
অয়ি অনৱগুণ্ঠিতা | ফুল্ল শিখৰিণি

০ | | | ০ | ॥ | ॥ | | |
ৰঞ্জি মণিকৰ্ণিকাৰ | হৰিৎ মেখলা

| | | | ০ | | | | | | ॥
আছা শোভি শুভ্ৰবেশে | কৰি সুৰভিত

০ ০ ॥ ঃ | | | ॥ | | |
লৌহিত্যৰ তীৰভূমি | শ্যামল বননি

০ | ॥ ঃ | | | | ॥ | |
নন্দনৰ ৰূপ-জ্যোতি | পৰিমল সুধা

| | | | ॥ ০ | | | | | | |
কৰি আহৰণ বিশ্ব- | বিজয়িনী ৰূপে

| | | | ০ | ॥ | ॥ ০ ॥
মোহিলা নিতম্ব দেশ | বিজন প্ৰান্তৰ

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

এয়া হ'ল, যৌগিক ৰীতিৰ ৮+৬ পৰ্ব্ববিশিষ্ট পয়াৰ। এতিয়া চোৱা যাওক, স্বৰবৃত্ত ৰীতিত মাত্ৰা সংস্থাপন কৰিলে, ইয়াৰ কি দুৰ্দশা হয় ঃ

|| |||০|| ০| ||||
অয়ি অনৱগুণ্ঠিতা | ফুল্ল শিখৰিণি
০| ||০|০ |০ |||
ৰঞ্জি মণিকৰ্ণিকাৰ | হৰিৎ মেখলা

প্ৰথম চৰণটোত আছে, ৮+৬ আৰু দ্বিতীয় চৰণটোত, ৭+৫ মাত্ৰা বিন্যাস! মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিতো ইয়াৰ একেই লাঞ্ছনা ঘটিব ঃ

|| ||||‖|| ‖| ||||
অয়ি অনৱগুণ্ঠিতা | ফুল্ল শিখৰিণি
‖| ||‖|‖ |‖ |||
ৰঞ্জি মণিকৰ্ণিকাৰ | হৰিৎ মেখলা

চৰণ দুটাৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস হ'ব, এই বিশৃংখলা ৰূপৰ ঃ ৯+৭ আৰু ১০+৬ মাত্ৰাৰ।

এতিয়া অনায়াসে এই সিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰি যে, অসমীয়া ছন্দত এই তিনিটা বিশিষ্ট ৰীতিৰ প্ৰচলন আছে। কবিৰ চিত্তবৃত্তিৰ স্পন্দন অনুসৰি ছন্দৰ কল্লোল ইয়াৰ যি কোনো এটা ৰূপত প্ৰস্ফুটিত হৈ উঠে। মূলতঃ যদিও এই ৰীতিসমূহৰ বৈশিষ্ট্য ধ্বনিৰ অৱলম্বন মাত্ৰাপৰিমাণ নে স্বৰসংখ্যা—ইয়াৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, তথাপি ইহঁতক চিনি পাবৰ উপায় যুগ্ম ধ্বনিৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ প্ৰণালীলৈ লক্ষ্য কৰা। যি প্ৰণালীত ধ্বনিসাম্যৰ সৌষম্য ৰক্ষিত হয়, সেয়ে কবিতাবিশেষৰ আপোন ছন্দৰীতি।

প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, কোন কবিয়ে এইদৰে ৰীতিটো আগেয়ে ঠিক কৰি লৈ কবিতা লিখে? বেয়া কবিবোৰে তেনেকৈয়ে 'কবিতা' লিখে, ঠিক যেনেকৈ বেয়া চিত্ৰকৰবোৰে 'ছবি' আঁকে। বেয়া চিত্ৰকৰে ছবি অঁকাৰ আগেয়ে চাৰিসীমা আঁকি লয়, স্কেল আৰু পেন্সিলেৰে।

আৰু মহৎ কবিবোৰে কবিতা কিদৰে লিখে, সেই বিষয়ে ফৰাচী কবি পল ভেলেৰীৰ দৰে এগৰাকী মহৎ কবিয়ে কৈছে, "কবিতাৰ প্ৰথম চৰণটো ঈশ্বৰ-প্ৰদত্ত"। চেতনাৰ শিখৰলোকৰ পৰা যেতিয়া বাণীৰ নৃত্য নামি আহে, তেতিয়া সি এটা বিশেষ ৰীতিত ৰসসিক্ত হৈ নামি আহে; আৰু কবিয়ে সেই ৰসৰ ধাৰাত অৱগাহন কৰি অৱশিষ্ট চৰণবোৰ ৰচনা কৰি যায়। মহৎ কবি যিসকল, সেই সকলে কাগজত ধ্বনিৰ মাত্ৰা গণি-গণি কবিতা লিখিব নেলাগে। তেওঁলোকৰ অন্তঃশ্ৰুতি অতি প্ৰখৰ, যাৰ সহায়ত তেওঁলোকে আঙুলি-মূৰত মাত্ৰা নগণাকৈয়ে ক'ব পাৰে, ধ্বনিৰ গুঞ্জনত মাধুৰী ফুটি উঠিছে নে নাই। গতিকে, প্ৰশ্নটো সম্পূৰ্ণ অবান্তৰ।

আৰু এটা প্ৰশ্ন উঠা খুবেই স্বাভাৱিক, কোনো কবিতাৰ ছন্দ-পতন ঘটিছে নে নাই, সেই কথা খাতাংকৈ ক'বৰ কাৰণে তিনিওটা বিভিন্ন ৰীতিৰে পৰীক্ষা কৰি ল'ব লাগিব নেকি? নিশ্চয়েই লাগিব। আনৰ কবিতাত ছন্দপতন ঘটিছে বুলি ক'বৰ কাৰণে এই অবৈধ উষ্মা কিয়? ঋগ্বেদত আছে, 'জীৱনক অষ্টোত্তৰশত দিশৰ পৰা অৱলোকন কৰা'ৰ কথা। প্ৰত্যেক সুন্দৰ বস্তুকে সেইদৰে বিভিন্ন দিশৰ পৰা অৱলোকন কৰাৰ প্ৰয়োজন যথেষ্ট। ১০৮ পিনৰ পৰা নহওক, অন্ততঃ তিনিটা পিনৰ পৰা পৰীক্ষা কৰি উঠি এটা সিদ্ধান্তলৈ অহাত ক্ষতি কি? তাতকৈয়ো গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা হ'ল, যিজনে সঁচাসঁচিকৈয়ে কবিতাৰ খবৰ, ৰসৰ দেশৰ খবৰ ৰাখে, সিজনে এইদৰে তিনিবাৰ তিনিটা প্ৰণালীৰে ছন্দোলিপি কৰাৰ প্ৰয়োজনেই বোধ নকৰে। কাৰণ, কোনো কবিতাই ভিন্ন এটা ৰীতিৰে পঢ়িব নোৱাৰি। মাত্ৰা-সংস্থাপন কাণৰ অনুগামী হ'লে মাত্ৰা এক প্ৰকাৰেই সংস্থাপিত হ'ব পাৰে। বৰগীত যেনেকৈ বনগীতৰ সুৰত গাব নোৱাৰি, মাত্ৰাবৃত্তৰ কবিতা তেনেকৈ স্বৰবৃত্তৰ ৰীতিত পঢ়িব নোৱাৰি। সকলোৱে জানে, শিশুৰ কণ্ঠত সুৰৰ ওজন কেতিয়াও স্থিৰ নহয়। কিন্তু, গুণীৰ কণ্ঠত বহু সাধনাৰ পিচত সুৰ আৰু শ্ৰুতি নিখুঁত ৰূপত বাজি উঠে। আৰু সেই কণ্ঠৰ বিচাৰ কৰিব

পাৰে কেৱল তেনেজনেই, যিজনৰ কাণে মীড় আৰু গমকৰ স্পন্দন চিনি পায়। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতো একেই উক্তি প্ৰযোজ্য। যিজনে জীৱনত কোনোদিন কবিতা পঢ়ি পোৱা নাই, তেওঁ কবিতাৰ ৰস চকুৰে আস্বাদ কৰিব খোজাটোৱেই স্বাভাৱিক। অনেক কবিতা শুনি যাৰ কাণ সংস্কৃত হৈ উঠিছে, তেওঁৰ কাণৰ এনে এক ৰসবোধ জন্মে যে যি কোনো কবিতাৰ আবৃত্তি মাথোন এবাৰ শুনিয়েই কৈ দিব পাৰে, কোন ৰীতি সেই কবিতাৰ আপোন ৰীতি।

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতি

মূলতত্ত্ব

যি ছন্দত শব্দৰ অৱস্থান নিৰ্ব্বিশেষে যুগ্ম ধ্বনি বিশ্লিষ্ট, সেই ছন্দৰ নাম মাত্ৰাবৃত্ত। গতিকে, মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা, এই ৰীতি আটাইতকৈ বেচি পৰিষ্কাৰ আৰু সহজ। প্ৰত্যেক অযুগ্ম ধ্বনিত এক মাত্ৰা আৰু প্ৰত্যেক যুগ্ম ধ্বনিত দুই মাত্ৰাকৈ সংস্থাপন কৰিলেই পৰ্ব্ব সমূহৰ ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা যায়। ছন্দৰ ইতিহাসত অৱশ্যে প্ৰথম ছোৱাত ইয়াৰ কিছু শিথিলতা পৰিলক্ষিত হয়। কিন্তু ক্ৰমে এই শিথিলতা দূৰ হৈ অহা দেখা গৈছে। কেইজনমান ছন্দকুশল কবিৰ হাতত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰীতিয়ে পৰিপূৰ্ণ সৌষ্ঠৱেৰে আত্মপ্ৰকাশ লাভ কৰিছে। সেইবাবে এতিয়া ন দি ক'ব পৰা হৈছে, মাত্ৰা-সংস্থাপনত এই সুশৃঙ্খল ৰীতিৰ ব্যতিক্ৰম বিকল্প প্ৰয়োগৰ লক্ষণ নহয়—বৰং ছন্দপতনৰে লক্ষণ।

অসমীয়া ছন্দৰ তিনিওটা ৰীতিৰ ভিতৰত এই ৰীতিটোৱেই আটাইতকৈ বেচি দৃঢ়পিনদ্ধ। এই ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্ব অত্যন্ত নিটোল। পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ৱৰ্ত্তী ধ্বনি সমূহৰ মাজত কোনো প্ৰকাৰৰ শূন্যতা নাই। প্ৰতিটো ধ্বনি যেন মাত্ৰ দুই প্ৰকাৰ নিৰ্দ্দিষ্ট পৰিমাপৰ একোটুকুৰা মাৰ্ব্বল পাথৰ। গতিকে, সেই ধ্বনিৰ কোনো স্থিতিস্থাপকতাৰ প্ৰশ্ন উঠিব নোৱাৰে। যৌগিকৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ৱৰ্ত্তী ধ্বনি সমূহৰ মাজত যথেষ্ট শূন্যতা অনুভৱ কৰা যায়। সেইবাবেই, সেই ছন্দত ধ্বনিৰ এক স্থিতিস্থাপকতা পৰিলক্ষিত হয়। ইচ্ছা কৰিলে, সেই ছন্দত অযুগ্ম ধ্বনিৰ পৰিৱৰ্ত্তে যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ৰচনাত কবিৰ সেই স্বাধীনতা নাই। ধ্বনিৰ এই শৈথিল্যহীনতাই মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য।

এই ছন্দৰ অন্য এটি বৈশিষ্ট্য হৈছে, ইয়াৰ আয়াসবিমুখ লয়। দ্ৰুত লয় এই ছন্দৰ মৌলিক প্ৰকৃতিৰ পৰিপন্থী। প্ৰকৃততে, এই বিলম্বিত লয়ৰ বাবেই এই ছন্দত যুগ্ম ধ্বনিৰ সংকোচন সম্ভৱপৰ নহয়। যুগ্ম ধ্বনিৰ প্ৰসাৰণৰ লগে লগে বাক্‌তন্ত্ৰীয়ে সদায় অলপ বিশ্ৰাম লাভ কৰে—ঠিক যেনেকৈ সংস্কৃত লঘু-গুৰু ছন্দত গুৰু অক্ষৰত বাক্‌তন্ত্ৰীয়ে সামান্য বিশ্ৰাম লাভ কৰে।

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ এই লয়ৰ হেতুকে, ইয়াৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাসৰ পৰিসৰ আটাইতকৈ বেচি। অসমীয়া ছন্দৰ ৰাজ্যত সম্ভৱপৰ সকলো প্ৰকাৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাসৰে লগত এই ৰীতিৰ পৰিসীমাত পৰিচিত হ'ব পাৰি।

চতুৰ্মাত্ৰিক ৰূপকল্প

অসমীয়া ছন্দত দ্বিমাত্ৰিক অথবা ত্ৰিমাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাস সম্ভৱপৰ নহয়। কাৰণ, দুই মাত্ৰাৰ যি স্পন্দন, সি একান্তৰূপে অণুপৰ্ব্বৰেই উপকৰণ। তাত ধ্বনিগুচ্ছৰ প্ৰদক্ষিণ নাই, কেৱল তাৰ ভগ্নাংশহে আছে। ঠিক সেইদৰে, ত্ৰিমাত্ৰিক ধ্বনিপুঞ্জৰ অন্তত যতিৰ অৱস্থান নাই। আছে, গতিৰ আভাস। সেইবাবে অসমীয়া ছন্দৰ ক্ষুদ্ৰতম পৰ্ব্ব হ'ল, চতুৰ্মাত্ৰিক। চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্ব সমমাত্ৰিক ভংগীৰ পৰ্ব্ব। সমমাত্ৰিক ভংগীয়ে যদিও যৌগিকতেই তাৰ আপোন ঘৰ বিচাৰি পায়, তথাপি মাত্ৰাবৃত্ততো তাৰ এক সুকীয়া ৰূপ ফুটি উঠে। সেই ৰূপ যেন স্বভাৱচঞ্চল অতিথিৰ মনৰ অতিমাত্ৰা সচেতন ৰূপ। তাৰে দৃষ্টান্ত,

| | | ‖ | | | | | | ‖ ‖
যাযাবৰ | ধূমকেতু | নাগাচাকি | খুমটাই
| | | | | | ‖   ‖ | | ‖ ‖
হাৰাকিৰি | পাণিপথ | বন্দী হা- | তেম টাই
‖ | | ‖ | | | | ‖   ‖ |
স্বপ্ন লা- | টুম স্মৃতি | বেহেলাৰ | ভলুগা ০
‖ | | | | | | | | | | ‖ |
কিন্তু ত- | থাপি যদি | হাতীপটি | বলুগা ০

‖ | | | | ‖ | | ‖ | | ‖
শোকসভা | ঘৰিয়াল | তামোলৰ | পাখি নাই
| | | | ‖ ‖   ‖ ‖   ‖ ‖
সহকাৰী | মৈনাক | ফুটনোট | কোন হায়
‖ | | | | ‖   ‖ | | ‖ |
চিন্‌ফনি | ব্যমেৰাং | আলপাকা | সিন্ধু ০
‖ | | ‖ ‖ | | | | ‖ |
নীলপখী | খাৰ্টুম | টিমিমিচি | কিন্দু ০
(নৰকান্ত বৰুৱা)

এনেকুৱা 'ননচেন্স্ ৰাইম'ৰ বাবে আটাইতকৈ উপযোগী বাহন এই চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাস। উল্লেখযোগ্য যে, অন্তিম পৰ্ব্ব উনমাত্ৰিক হ'লে সামান্য মীড় অনুভৱ কৰা যায় অন্তিম ধ্বনিৰ অৱস্থানত। ছন্দকুশল কবিয়ে সেইবাবে পূৰ্ণ পৰ্ব্বৰ লগত মাজে মাজে উনমাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ অপূৰ্ব্ব মিশ্ৰণ দি লয়।

চতুৰ্মাত্ৰিক ৰূপকল্পৰ কবিতাত প্ৰতি চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্বত ষড়মাত্ৰিক অতিপূৰ্ণ পৰ্ব্ব সংযোজন কৰিলে, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত এক স্পন্দনশীল ৰূপৰ মায়া অনুভৱ কৰা যায়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

‖ ‖   ‖ ‖
যৌৱন | হিল্লোল |
‖ ‖   ‖ ‖
সিন্ধুৰ | হিন্দোল |
| | ‖   ‖ ‖   ‖ ‖ :
ধুমুহাৰ | উন্মাদ | শঙ্খৰ ফু
‖ ‖   ‖ ‖
যৌৱন | স্পন্দন |
‖ ‖   ‖ ‖
মৃত্যুৰ | ক্ৰন্দন |
| | ‖ | | ‖   ‖ ‖ :
ভাষাহীন | মৰুভূত | চাইমুম্ লু

॥ ॥ ॥ ॥
যৌৱন | যৌৱন

॥ ॥ ॥ ॥
অস্ত্ৰৰ | ঝন্ ঝন্ |

॥ ॥ । । । । ॥ । । ॥
অশ্বৰ | হ্ৰেষা-ৰৱ | দুন্দুভি-নাদ

॥ ॥ । । ।
ধ্বংসৰ | আৱতি ০ |

॥ ॥ । । ।
পাৰ্থৰ | সাৰথি ০ |

॥ ॥ ॥ ॥ । । ॥
উন্মাদ | উন্মাদ | আজি উন্মাদ

॥ ॥ ॥ ।
ৰুদ্ৰৰ | কণ্ঠ ০ |

। । ॥ ॥ ।
বাধাহীন | ছন্দ ০ |

। । ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
প্ৰলয়ৰ | উল্লাস | সৃষ্টিৰ গান

॥ ॥ ॥ ॥
মুক্তিৰ | উৎসৱ |

॥ ॥ ॥ ॥
বিদ্ৰোহ | বিপ্লৱ |

। । ॥ । । । । । । ॥ ॥
দুখীয়াৰ | পূজা এয়া | ভিখাৰীৰ দান

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

প্ৰণিধানযোগ্য যে, 'ফুঁ' আৰু 'লু'—এই দুটি ধ্বনিত দুই মাত্ৰাকৈ সংস্থাপন কৰা হৈছে। এই দুটি ধ্বনি যিহেতু প্লুতমাত্ৰা-সংযুক্ত, সেইবাবে প্ৰতিসম পৰ্ব্বলৈ লক্ষ্য কৰি, সিহঁতক দুই মাত্ৰাৰ মৰ্য্যাদা দিয়া হৈছে। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া যে, চতুৰ্মাত্ৰিক মাত্ৰাবৃত্তত সদায় প্ৰস্বনৰ তীব্ৰতা পৰ্ব্বৰ প্ৰাৰম্ভতে অনুভৱ কৰা যায়। সেইবাবে,

এই ছন্দত উদ্দীপনাময়ী ভাবৰ কবিতা বেচি সুন্দৰকৈ বাজি উঠা সম্ভৱপৰ।

পঞ্চমাত্ৰিক ৰূপকল্প

পঞ্চমাত্ৰিক মাত্ৰাবৃত্তৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস অসমীয়া ছন্দত সম্পূৰ্ণ বিশুদ্ধ ৰূপত পাবলৈ নাই বুলিলেই হয়। এই ৰূপকল্পৰ ৰিণিকি-ৰিণিকি আভাস পোৱা যায়, মাত্ৰ কেইটামান কবিতাত। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

। । । ॥ । । । । । ।
যদি জগত | তোমাৰে মেলা |

॥ । ॥ । । । । । ।
মোৰ জীৱন | তোমাৰে খেলা |

॥ । । । । । । ।
তেন্তে কিয় | লটিঘটি ০ |

। । । । । । । ।
ৰাতিয়ে দিনে | ছাটিফুটি ০ |

। । । । । । ।
কিয় তেনে এনে |

। ॥ । ।
বিষম ঠেলা |

॥ । । ।
এনে] মৰ্ম্মভেদী |

। ॥ । ।
কিহৰ খেলা |

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

একেই ক্ষীণ ৰূপত পঞ্চমাত্ৰিক ৰূপকল্প পোৱা যায়, আৰু এটি কবিতাত ঃ

। । । । । । । । ॥
আজি] নাজানো কোনে | মাতিছে মোক |

। ॥ । ॥ । । ॥
মেঘৰ লগত | যাবলই

। । । । ।   ॥ । ॥

আজি] নুবুজোঁ কোনে | গাইছে গান

। । । । । ।   । । ॥

বতাহে বতাহে | অকলই

। । । ॥   । ॥ । ।

আজি] নিচিনো কাৰ | হাতৰ লেখা |

। ॥ । ॥   । । ।

তৰাই তৰাই | জ্বলিছে

। । । ॥   । । । ॥

আজি] নুবুজোঁ তাৰ | কিয়নো মোৰ |

। ॥ । ॥   । । ।

হৃদয় ইমান | মজিছে

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

পঞ্চমাত্ৰিক ৰূপকল্প বিষমমাত্ৰিক ভংগীৰ। ইয়াত আছে, গতি আৰু স্থিতিৰ এক অনিৰ্ব্বচনীয় যুগল-নৃত্য। সাধাৰণতে, এই ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্ৱৰ্ত্তী অণুপৰ্ব্বৰ গঠন ৩+২ ৰূপকল্পৰ। গতিকে, পৰ্ব্বৰ প্ৰাৰম্ভতে আছে গতিৰ স্পন্দন। কিন্তু এই স্পন্দনৰ বিস্তাৰ-লাভৰ পূৰ্বেই দ্বিমাত্ৰিক অণুপৰ্ব্বত ধ্বনিগুচ্ছৰ এক সংঘাত আৰম্ভ হয়। কিন্তু সমমাত্ৰিক ভংগীৰ এটা সম্পূৰ্ণ প্ৰদক্ষিণ পূৰ্ণ নোহোৱাৰ হেতুকে, সেই ধ্বনিগুচ্ছৰ স্পন্দন পৰৱৰ্ত্তী পৰ্ব্বলৈ উৎক্ষিপ্ত হৈ পৰে; ঠিক যেন উপচি উঠা পিয়লাৰ পানী তলৰ পিৰিচখনলৈ নিগৰি পৰে। সেইবাবে, পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব্ব সমূহৰ প্ৰত্যেকটো পৰ্ব্ব স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নহয়। বিষমমাত্ৰিক ভংগীৰ পৰ্ব্ব সমূহৰ স্বৰূপ আনবোৰ পৰ্ব্বৰ দৰে ৰুদ্ধকক্ষ জাতীয় নহয়। পৰ্ব্ব সমূহৰ মাজৰ অন্তৰায় দেৱালৰ দৰে নহয়—পৰ্দ্দাৰ দৰে। সেই-পিনেদি ধ্বনিতৰঙ্গৰ মৃদু মূৰ্চ্ছনা প্ৰতিবেশী পৰ্ব্বৰ প্ৰাঙ্গণলৈ প্ৰবাহিত হৈ আছে।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য, পৰ্ব্বৰ ৰূপকল্প ২+৩ হ'লে বিষমমাত্ৰিক ভংগীৰ এই গতি আৰু স্থিতিৰ অনিৰ্ব্বচনীয় যুগল-নৃত্য

অনুভৱ কৰা নেযায়। ওপৰত দিয়া দৃষ্টান্ত দুটাৰ প্ৰথমটোৰ 'যদি জগত' আৰু 'মোৰ জীৱন' পৰ্ব্ব দুটালৈ লক্ষ্য কৰিলেই এই সত্য সহজে অনুধাৱন কৰিব পাৰি।

ষড়মাত্ৰিক ৰূপকল্প

মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত এই ৰূপকল্পৰে প্ৰচলন সৰ্ব্বাধিক। কাৰণ, তিনিৰ গুণিতকত পোৱা অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ ৰূপকল্পতে মাত্ৰাবৃত্তৰ শিঞ্জন-মাধুৰ্য্য ফুটি উঠে, আটাইতকৈ বেচি মনোজ্ঞ ৰূপত। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত ঃ

॥ ॥ । ।   ॥ ॥ । ।

মৃত্যুৰ বীণা | গুঞ্জন হীনা |

। । ॥ ॥   ॥ ।

দেহ-পঞ্জৰ | ধ্বংসী

॥ । । । ।   ॥ ॥ । ।

যাৰ ধ্বনি শুনি | ছন্দৰ গুণী |

। । ॥ । ।   ॥ ।

উৰি যায় ৰাজ | হংসী

॥ ॥ । ।   ॥ ॥ । ।

মুক্তিৰ লীলা | অম্বৰ নীলা |

॥ । । ।   ॥ ।

সম্বৰে কোনে | পক্ষ

। । । । ॥   । । । । ॥

চিৰ সুগভীৰ | মহা অনাদিৰ |

। । । । । ।   ॥ ।

আছে আছে মহা | লক্ষ্য

। । ॥ ॥   । । ॥ ॥

ধৰি তাৰ তান | মনে গায় গান |

। । । । । ।   ॥ ।

আছে আছে মহা | বস্তু

| | || | | || || || ||
আছে মহানিধি | বিশ্বৰ বিধি |
| | | | O | || |
আজি তাৰে সিদ্ধি | বস্তু
(কমলেশ্বৰ চলিহা)

ষড়মাত্ৰিক মাত্ৰাবৃত্তৰ এইটি এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন। অৱশ্যে, শেষ শাৰীটোত ছন্দপতন ঘটিছে। 'সিদ্ধি' শব্দটোত তিনি মাত্ৰাৰ পৰিৱৰ্ত্তে দুই মাত্ৰা সংস্থাপন কৰা হৈছে। তাৰ ফলত, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ অনায়াস গতিৰ লয় নষ্ট হোৱা অনুভৱ কৰিব পাৰি। অন্য এটি দৃষ্টান্ত লোৱা হওক,

|| | || | | | | || | || | | | ||
এই তো নহয় | হাঁহি তামাচাৰ | ভাগৰ-জুৰোৱা | গান
| || || | | || | | || | | || ||
ই যে] জীৱন মৰণ | একাকাৰ কৰা | অগ্নি বীণাৰ | তান
| | | || || | | | | | | | | || ||
ই যে] শত অপমান | লাঞ্ছনা হানি | উজ্বা অসীম | তাপ
|| | || | | | | | | | | | | | || ||
ই যে] ৰুদ্ধ আত্ম | শকতি নিজৰি | ওলোৱা অনল | ভাপ
| || | | | | | | | || || | | || ||
ই যে] সুধাৰ কাৰণে | দেৱ-দানৱৰ | সিন্ধু-মথন | গান
|| || || | | | | | | | | | || ||
ই যে] মৃত্যুঞ্জয় | পদৰ কাৰণে | মহা হলাহল | পান
|| | | || | || | | | || | || ||
ই যে] মাতৃ-চৰণ | পূজাৰ কাৰণে | মুক্ত-উদাৰ | দান
|| || | | | | | | | | | || || | | ||
ই যে] ভাই ভাই সবে | একেটি কথাতে | এক হৈ যোৱা | প্ৰাণ
(অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী)

এয়া হ'ল, পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক-বিশিষ্ট অতিপূৰ্ণপদী ষড়মাত্ৰিক মাত্ৰাবৃত্ত। সেইবাবে, ইয়াৰ স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্যত বাজি উঠিছে, বজ্ৰনিৰ্ঘোষপূৰ্ণ

মৰ্ম্মবাণী। ঠিক একেখিনি কথাকে ক'ব পাৰি, তেনে অন্য এটি কবিতাৰ বিষয়ে ঃ

| || | || | || | || || | | || ||
লাচিত ফুকন | লাচিত ফুকন | মোৰ স্বদেশৰ বীৰ
| || | | | | | | | || | | | | || ||
দেশৰ কাৰণে | তাহানি এদিন | যাচিলা নিজৰ শিৰ
| || | | | || || | | || || | | ||
দেশৰ কাৰণে | মুক্তিৰ হকে | অন্যায় ৰোধি বীৰ
| | | | | | | | | | | | || | || ||
নৱ-শোণিতেৰে | কৰিলা আৰতি | দেশৰ জয়শ্ৰীৰ
| || | | | | | | | || || || | | ||
দেশৰ কাৰণে | শুনিলা এদিন | মৃত্যুৰ আহ্বান
| || | || | || | | | || || || ||
জাতিৰ বুকুত | জগাই তুলিলা | দুৰ্ম্মদ যৌৱন
(দেৱকান্ত বৰুৱা)

এই ৰূপকল্পৰ আপোন বৈশিষ্ট্যটো সাৰ্থক ৰূপত ফুটি উঠে, অপূৰ্ণপদী অথবা পূৰ্ণপদী কবিতাত। তাৰে দৃষ্টান্ত এয়া ঃ

| | | | || | | | || |
কাঢ়িলা কবিৰ | শাণিত খড়্গ
| | | | | | || || |
হৰিলা কবিৰ | শোণিত হৰ্ষ
|| | | || | | | || | || | | | | | || ||
অগ্নি-বীণাৰ | ধূমালা বহি | স্তব্ধ কৰিলা | প্ৰলয়-গান
|| | || | | || | |
মুগ্ধ শান্ত | নীৰৱ কবি
| | || || | || | |
হৃদয়ৰ তাৰ | মৰণ ছবি
| || | | | | | | || | | | | | || | || ||
জীৱন ৰঙেৰে | কৰিলা দীপ্ত | আনিলা হিয়াত | স্নেহৰ বান

॥ । । ॥ । ॥ । ।
অগ্নি-বীণাত । ফুলৰ ভাষা

। । । । ॥ ॥ । । ।
ধুমুহা পখীৰ । শান্তি আশা

॥ । । ॥ । ॥ । ॥ ॥ । । ॥ । ॥ ॥
তপ্ত-হিয়াত । উৰিল কৱিৰ । তৃপ্তি-মেঘৰ । ধৱল পাল

। ॥ । ॥ । ॥ ॥ ।
নতুন প্ৰেমৰ । লাজুক দৃষ্টি

। । ॥ ॥ । ॥ ॥ ।
আবেগত তাৰ । জাগিল সৃষ্টি

। ॥ । ॥ । ॥ । ॥ । ॥ । ॥ ॥ । ॥
প্ৰথম পুৰাৰ । হিৰণ-বৰণ । অৰুণ-কিৰণ । ইন্দ্ৰজাল

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ কৱিতাত এটা গতিৰ আভাস আছে। সেই গতিৰ নৃত্য-চপল ৰূপ আটাইতকৈ বেচি সুন্দৰ ৰূপত প্ৰকাশ পায়, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত। কাৰণ, মাত্ৰাবৃত্তৰ ধ্বনি নিৰ্দ্দিষ্ট পৰিমাপৰ। কোনো স্থিতিস্থাপকতা নাই। সেইবাবে, তিনিৰ গুণিতকত পোৱা ধ্বনিগুচ্ছই এক সমমাত্ৰিক প্ৰদক্ষিণ সম্পূৰ্ণ নকৰালৈকে সামান্যতম স্থিতিৰো অৱলম্বন বিচাৰি নেপায়। যৌগিক ৰীতিৰ ষড়মাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাসত ধ্বনিগুচ্ছৰ এক প্ৰকাৰ মীড় অথবা ধ্বনিৰ ৰং থকাৰ হেতুকে, প্ৰত্যেক দুই মাত্ৰাৰ অন্তৰে অন্তৰে সামান্য স্থিতিৰ অৱকাশ আছে। সেইবাবেই, যৌগিক ছন্দক বহুগ্ৰন্থিল ছন্দ বুলি কোৱা হয়। আৰু সেইবাবেই, যৌগিকত অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ আপোন স্বাতন্ত্ৰ্যৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপটো বিচাৰি পাবলৈ নাই। সম্প্ৰতি, অসমীয়া কৱিসকলে এই কথা সুন্দৰকৈ অনুভৱ কৰি আহিছে যে, অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ কৱিতা মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিত ৰচনা কৰিলেহে তাৰ ছন্দ-কল্লোল পূৰ্ণতৰ ৰূপত ফুটি উঠে।

সপ্তমাত্ৰিক ৰূপকল্প

অসমীয়া কৱিতাৰ ৰাজ্যত ইয়াৰ দৃষ্টান্ত পাবলৈয়ে নাই। সংস্কৃততো ছান্দসিক সকলে বিচাৰি বিচাৰি পাইছে মাত্ৰ এটি নিঃসঙ্গ দৃষ্টান্ত, মহাভাৰতৰ আদি পৰ্ব্বত ঃ

যদা শ্ৰৌষং দেৱৰাজং প্ৰবৃষ্টং
শৰৈৰ্দিব্যৈৰ্বাৰিতং চাৰ্জ্জুনেন।
অগ্নিং তদা তৰ্পিতং খাণ্ডৱে চ
তদা নাশংসে বিজয়ায় সঞ্জয়॥
যদা শ্ৰৌষং সৎকৃতাং মৎস্যৰাজ্ঞা
সুতাং দত্তামুত্তৰামৰ্জ্জুনায়।
তাং চাৰ্জ্জুন প্ৰত্যগৃহ্লাৎ সুতাৰ্থে
তদা নাশংসে বিজয়ায় সঞ্জয়॥

(অ. ১ শ্লো. ১৫৩, ১৭৪)

আৰু ক'তোৱেই বিচাৰি পাবলৈ নাই হেনো। প্ৰাকৃততো তথৈবচ। মাত্ৰ এটি দৃষ্টান্ত আছে। ৰসিক পাঠকে ভাল পাব পাৰে বুলি তাকো আনি দিয়া হ'ল, যদিও সম্পূৰ্ণ নিষ্প্ৰয়োজন ঃ

গঅ । গঅহি ঢুক্কিঅ । তৰণি লুক্কিঅ ।
তুৰঅ তুৰঅহি । জুজ্ঝিআ
ৰহ । ৰহহি মীলিঅ । ধৰণি পীলিঅ ।
অপ্পপৰণহি । বুজ্ঝিআ
বল । মিলিঅ আইঅ । পত্তি জাইউ ।
কম্প গিৰিবৰ । সীহৰা
উচ্ । ছলই সাঅৰ । দীণ কাঅৰ ।
বইৰ বঢ্ঢিঅ । দীহৰা

(প্ৰাকৃত পৈঙ্গলম্ ১।১৯৩)

গতিকে, বিস্মিত হ'বৰ কোনো কাৰণ নাই যে, সমস্ত অসমীয়া কাব্য-জগততে এই ছন্দৰ কৱিতা পাবলৈ নাই! সম্প্ৰতি অনুৰোধৰ সঁহাৰিত

অসমীয়াতো পাইছোঁ, এনে এটি কবিতা। কবিতাটোৰ ছন্দোলিপি কৰি দেখুউৱা হ'ল ঃ

| || | | | | | | | | | | | |
প্ৰাণৰ বাটে বাটে | কতনা ধূলিকণা |
| || | | | | | || ||
মনৰ ঘাটে ঘাটে | কিমান ঢল
| || | | | | | | | || | |
আকাশ বৰণীয়া | কত সপোন মায়া |
| || | | | | | || ||
তোমাক ঘেৰি ধৰি | উজল হ'ল
| | | | | || | | | | | | | |
চিনাকি অতীতৰ | নোহোৱা তৰা তুমি |
| | | | | | | || | ||
নোহোৱা অচিনাকী | উল্কা ফুল
| || | | | | | | | | | | |
মাটিৰ পৃথিৱীয়ে | হিমেৰে লিখি দিয়া |
|| | | | | | | | ||
অশ্ৰু আখৰৰ | কবিতা ফুল
| | | | | | | | | | | | | |
গধূলি আহি তুমি | জলাবা চাকি এটি |
| || | | || | | | ||
পোহৰ হ'ব মোৰ | তুলসী তল
| || | | | | | | | | | | ||
দীপৰ শিখাটিয়ে | পুৰিলে স্মৃতি কাৰ |
| | | | | || | || ||
উতলা অতীতৰ | ছগাৰ দল

(নৱকান্ত বৰুৱা)

উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, এই ছন্দত ৩+২+৩ ৰূপকল্পৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাসত ছন্দ-মাধুৰ্য্য লাঘৱ হয়। ওপৰৰ কবিতাফাকিত 'কত সপোন মায়া' পৰ্ব্বটোলৈ লক্ষ্য কৰিলে সহজেই অনুভৱ কৰিব পাৰি যে, প্ৰকৃততে

সি এটা পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব্ব আৰু দ্বিমাত্ৰিক খণ্ড-পৰ্ব্বৰ যৌথ ৰূপ। সমস্ত ছন্দসজ্জাৰ ৰূপ সপ্তমাত্ৰিক হোৱাৰ হেতুকে পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বন্ধনী সিমান তীক্ষ্ন ৰূপত ফুটি উঠা নাই। সেইবাবেই, সি এক শিথিল সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ ৰূপ ল'ব পাৰিছে চতুৰ্থ ধ্বনিৰ ওপৰত এক প্ৰস্বনৰ আভাস আনি।

সপ্তমাত্ৰিক ৰূপকল্পৰ গতি অতি শান্ত। যদিও বিষমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ গতি আৰু স্থিতিৰ যুগল-নৃত্যৰ স্পন্দন ইয়াত অনুভৱ কৰিব পাৰি, তথাপি এই ছন্দৰ স্থিতিপ্ৰৱণতাই অধিকতৰ। কেৱল তাৰ স'তে গতিৰ এক সামান্য স্পন্দন-চপলতা অনুভৱ কৰা যায়। এয়েই এই ছন্দৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য।

অন্যান্য ৰূপকল্পৰ সম্ভাৱনা

অসমীয়া মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত চাৰিটাৰ পৰা সাতোটা ধ্বনিবিশিষ্ট পৰ্ব্ব-বিন্যাসেই প্ৰচলিত। যদিও অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক ৰূপ-কল্প সম্ভৱপৰ, তথাপি সিহ'তক স্বতন্ত্ৰ পৰ্ব্ব হিচাবে গণ্য কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। কাৰণ, যথাৰ্থতে অষ্টমাত্ৰিক পৰ্ব্ব দুটা চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্বৰেই যুগ্ম ৰূপ। ঠিক সেইদৰে, দশমাত্ৰিক পৰ্ব্ব এটা ষড়মাত্ৰিক আৰু এটা চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ একান্তৰ-পৰ্য্যায়বদ্ধ মিশ্ৰ ৰূপ। যৌগিকৰ লয় যিহেতু ধীৰ, সেইবাবে সেই ৰীতিত এই দুই ৰূপকল্প স্বীকৃত হ'লেও, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ চূড়ান্ত অলসতাবিশিষ্ট লয়লৈ লক্ষ্য কৰি, এই দুবিধ ৰূপকল্পক স্বতন্ত্ৰ ৰূপকল্প স্বৰূপে স্বীকৃতি দিয়াৰ কেনো প্ৰয়োজন নাই। তদুপৰি, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত এই দুই ৰূপকল্পৰ অন্তৰ্ৱৰ্ত্তী যতিৰ পতন সম্পূৰ্ণৰূপে স্পষ্ট।

প্ৰশ্ন উঠে, নৱমাত্ৰিক ৰূপকল্পৰ সম্ভাৱনা সম্বন্ধে। এই কথা দ্বিধাহীন ভাবে ক'ব পাৰি যে, অসমীয়া ছন্দৰ কোনো এটা ৰীতিতেই নৱমাত্ৰিক ৰূপকল্প সম্ভৱপৰ নহয়। কাৰণ ছন্দ-বিজ্ঞানৰ দৃষ্টিত নৱমাত্ৰিক ৰূপকল্পৰ কেইবাটাও মৌলিক অন্তৰায় বৰ্ত্তমান।

চকুৰে অৱশ্যে আমি বহু ঠাইতেই ন মাত্ৰাৰ পৰ্ব্ব দেখা পাওঁ। কিন্তু সেয়া চকুৰেহে দেখোঁ, কাণেৰে নুশুনো। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

আজি নিচিনো কাৰ হাতৰ লেখা
তৰাই তৰাই জ্বলিছে,
আজি নুবুজোঁ তাত কিয়নো মোৰ
হৃদয় ইমান মজিছে !
আজি উৰিম মাথোন মেঘৰ লগত
নীলিম গগণ বিদাৰি,
পূবে-পচিমে বেনিয়ে পাওঁ
মধুৰ বাঁহীৰ সঁহাৰি !

(বত্নকান্ত বৰকাকতী)

এই কবিতাফাকিৰ প্ৰতি চৰণৰ দ্বিতীয় পংক্তিটো দেখাত ন মাত্ৰা যেন লাগে। প্ৰকৃততে, সিহঁতৰ ৰূপ (৩+৩)+৩ এই ধৰণৰহে। এটা ষড়মাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ লগত আৰু এটা অপূৰ্ণ পৰ্ব্ব আঁউজি আছে। সেইবাবেই, ন মাত্ৰাৰ কাল্পনিক প্ৰদক্ষিণ পূৰ্ণ হোৱাৰ পূৰ্ব্বেই যতি সংস্থাপিত হয়। গতিকে, চকুৰে দেখা পোৱা ন মাত্ৰাৰ পংক্তিক নব-মাত্ৰিক পৰ্ব্ব বুলি সাব্যস্ত কৰাৰ যুক্তি অতি তৰল।

অন্য এটি প্ৰশ্নৰ অৱকাশ আছে, ৩+৩+৩ ৰূপকল্পৰ বাহিৰেও আন কোনো ৰূপকল্পত নবমাত্ৰিক পৰ্ব্ব ৰচনা জানো সম্ভৱপৰ নহয়? গণিতৰ দৃষ্টিত, পৰ্ব্ব-বিন্যাসৰ সকলোবিলাক মৌলিক নীতিৰ স্বীকৃতিসাপেক্ষে নবমাত্ৰিক পৰ্ব্ব ৰচনা পাঁচ প্ৰকাৰে সম্ভৱপৰ। সেই কেইটা ৰূপকল্প হ'ল—২+৩+৪, ৪+৩+২ ১+৪+৪, ৪+৪+১ আৰু ৩+৩+৩। অন্য কোনো ৰূপকল্প সম্ভৱপৰ নহয়। কিয়নো প্ৰথমতে, অসমীয়া ছন্দৰ কোনো অণুপৰ্ব্ব চাৰি মাত্ৰাতকৈ দীৰ্ঘতৰ হ'ব নোৱাৰে। দ্বিতীয়তে, অসমীয়া ছন্দৰ কোনো পৰ্ব্বতে তিনিটাতকৈ বেচি সংখ্যক অণুপৰ্ব্ব থাকি নোৱাৰে। তৃতীয়তে, পৰ্ব্বৰ মাত্ৰা-সংযোজন ৰৈখিক সমীকৰণ ৰূপত অৰ্থাৎ আৰোহী অথবা অৱৰোহী ক্ৰমতহে সম্ভৱপৰ।

কিন্তু উল্লেখিত প্ৰত্যেকটো ৰূপকল্পৰেই নবমাত্ৰিক পৰ্ব্ব শুদ্ধ ৰূপত ৰচনা কৰাটো সম্ভৱপৰ নহয়। কিয়নো প্ৰথম তিনিবিধ ৰূপ-কল্পত দুটা অণুপৰ্ব্ব উচ্চাৰিত হোৱাৰ লগে লগে ধ্বনিগুচ্ছই বিষমমাত্ৰিক ভঙ্গীত উৎক্ষিপ্ত হৈ উঠি যতিৰ অৱলম্বন বিচাৰে। চতুৰ্থ প্ৰকাৰ ৰূপকল্পত প্ৰথম দুটা অণুপৰ্ব্বৰ ধ্বনিগুচ্ছ সমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ অৰ্থাৎ গ্ৰন্থিযুক্ত। সেইবাবে, গ্ৰন্থিয়ে গ্ৰন্থিয়ে বিশ্ৰামৰ অৱকাশ। আৰু শেষোক্ত প্ৰকাৰ ৰূপকল্পত প্ৰথম অণুপৰ্ব্ব দুটা যিহেতু অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ, সেইবাবে সমমাত্ৰিক পৰ্য্যায়লৈ অহাৰ লগে লগে ধ্বনিগুচ্ছৰ প্ৰদক্ষিণ পূৰ্ণ হৈ উঠি যতিৰ মাজত বিলীয়-মান হ'ব খোজে। গতিকে এই সিদ্ধান্ত অতি প্ৰাঞ্জল যে, নবমাত্ৰিক পৰ্ব্ব অসমীয়া ছন্দত অচল।

প্ৰত্নৰীতি

অৱশেষত, মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰত্নৰীতি সম্পৰ্কে নক'লে মাত্ৰাবৃত্তৰ আলোচনা কোনো ৰকমেই সম্পূৰ্ণ নহয়। প্ৰাচীন অসমীয়াত এই ৰীতিৰ যথেষ্ট প্ৰচলন আছিল। এই ৰীতিত মৌলিক স্বৰান্ত অযুগ্ম ধ্বনি সমূহৰ দীৰ্ঘ বৰ্ণ কেইটাকো সংস্কৃতৰ আহিঁত গুৰু অক্ষৰৰ মৰ্য্যাদা দান কৰা হয়। আ, ঈ, ঊ, এ আৰু ও—এই পাঁচোটা ধ্বনিক বিকল্পে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য দিলেই এই ৰীতিৰ ছন্দ পোৱা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

॥ ।। ॥।। ॥। ।ঃ।।
জয় গুৰু শঙ্কৰ | সৰ্ব্ব গুণাকৰ |
ঃ। । ।। ।ঃ।
যাকেৰি নাহি উপাম |
ঃ। ।।।। ঃ। ।।ঃ।
তোহাৰি চৰণক | ৰেণু শতকোটি |
।।। ।। । ।ঃ।
বাৰেক কৰোঁহো প্ৰণাম |

| | | | ॥ | | ॥ | | ঃ | |
দৰশিত সুন্দৰ | গৌৰ কলেৱৰ |

॥ | | | | | | | |
বৈছন সুৰ পৰকাশ |

| | | | ঃ | | ॥ | | ঃ | |
সকল সভাসদ | ৰঞ্জন যাকেৰি |

| | | | ঃ | | | |
দৰশনে পাপ বিনাশ |

(মাধৱদেৱ)

তাতকৈয়ো পূৰ্ব্বৰ সুপ্ৰাচীন সান্ধ্য-ভাষাত লিখা অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰাচীনতম ছন্দ বুলি যাক দাবী কৰিব পৰা যায়, সেই চৰ্য্যাপদ সমূহৰ ছন্দতো প্ৰত্নৰীতিৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপেঃ

ঃ ঃ | | | | ॥ | | ঃ |
কাআ তৰুবৰ | পঞ্চ বি ডাল০

॥ | | ঃ ঃ ॥ ঃ ঃ |
চঞ্চল চীএ | পইঠো কাল০

(লুইপাদ)

এই দুয়োটা দৃষ্টান্ত তুলনা কৰি চালে দেখা যায়, প্ৰাচীনতম ছন্দত এই প্ৰত্নৰীতিৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ নিৰ্ব্বিকল্প প্ৰয়োগ আছিল। কিন্তু কালক্ৰমত ইতিহাসৰ প্ৰগতিৰ লগে লগে ভাষাৰ উচ্চাৰণ-পদ্ধতি পৰিৱৰ্ত্তিত হ'ল। আৰু তাৰ লগে লগে এই ৰীতিৰ প্ৰয়োগত শিথিলতাই দেখা দিলে।

যৌগিক ছন্দৰীতি

মূলতত্ত্ব

অসমীয়া কবিৰ আটাইতকৈ প্ৰিয় ছন্দৰীতি হ'ল, যৌগিক। অসমীয়া কাব্য-জগতৰ প্ৰায় সাত-অষ্টমাংশ সৃষ্টি এই ছন্দৰেই অন্তৰ্ভুক্ত। কেৱল ছান্দসিকেই নহয়, ছন্দ-কুশল কবিৰো সৰহভাগেই এই ৰীতিৰ লগত অক্ষৰবৃত্ত নামেৰেহে পৰিচিত। নামাকৰণত কোনো আপত্তিৰ কাৰণ থাকিব নোৱাৰে, যদি সেই নামে এক ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ সৃষ্টি নকৰিলেহেঁতেন। যিহেতু এই ছন্দত বেচি ভাগ ক্ষেত্ৰতে আখৰ অৰ্থাৎ লিপিগত বৰ্ণসমূহ ধ্বনিৰ মাত্ৰা অনুসৰি উচ্চাৰিত হয়, সেইবাবে বহুতৰে ধাৰণা আখৰৰ সংখ্যা গণনা কৰিয়েই এই ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বৰ ধ্বনিসাম্য বিচাৰি পোৱা যায়। উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন, চকুৰে দেখা আখৰৰ লগত কাণেৰে শুনা ধ্বনিৰ কোনো সাৰ্থক সাদৃশ্য নাই। সংস্কৃতত অৱশ্যে ছান্দসিক গঙ্গাদাসৰ 'বৃত্তমক্ষৰসংখ্যাতং'—এই সূত্ৰৰ টীকা জীৱানন্দ বিদ্যাসাগৰে এইদৰে দিছে, "অক্ষৰৈঃ বৰ্ণৈঃ সংখ্যাতং গণিতং পদ্যং বৃত্তম্"। কিন্তু সংস্কৃতত উচ্চাৰণ-পদ্ধতিৰ যি অশিথিল অনুশাসন আছে আৰু লিপি যিদৰে শ্ৰুতিৰ অনুগামী, অসমীয়াত সেই লক্ষণ সম্পূৰ্ণ বিৰল। অসমীয়াত বৰ্ণ-সংযোজনৰ বিকল্প ৰূপ প্ৰায়বোৰ শব্দৰ ক্ষেত্ৰতে আছে। তদুপৰি, সংস্কৃত অক্ষৰবৃত্তৰ মৰ্ম্মবস্তু অক্ষৰ নহয়, বৃত্তহে। ম, ন, ভ, য, জ, ৰ, স, ত, গ, ল—এই দহোটা গণৰ ধ্বনি-সংযোজনৰ নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপকল্পই এই বৃত্তৰ প্ৰাণস্পন্দন। আনহাতে, বিভিন্ন বৰ্ণৰ মাত্ৰা সুনিৰ্দ্দিষ্ট। কিন্তু অসমীয়া ছন্দত গণৰ প্ৰশ্ন নিৰৰ্থক। সেইবাবে, কেৱল আকস্মিক সংযোগৰ পৰিমাণ সৰহ দেখিয়েই সেই সংযোগক কোনো বৈজ্ঞানিক ৰীতিৰ প্ৰতিফলন বুলি ভবাটো মুঠেই সমীচিন নহয়। আৰু এই ভুল নামাকৰণ এই ছন্দ-

ৰীতিৰ বিশাল ৰাজ্যখনত বিপুল পৰিমাণৰ ৰাশি ৰাশি ছন্দপতনৰ বাবে কম দায়ী নহয়। অত্যন্ত ছন্দ-কুশল কবিৰ শ্ৰেষ্ঠ কবিতাও এই সংক্ৰামক ব্যাধিৰ পৰা সম্পূৰ্ণ মুক্ত নহয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

। । । । । । ॥
উচুপি নিচুকি গৈ ।
ο । । । ঃ ।
খন্তেকীয়া ঠৈহটি ।
। । । । । । ॥
লুকুৱা-ভুমুকা কৈ ।
। । । । ঃ ।
ছঁৱামিয়া পেছটি ।
। । ॥ । ο । σ
হাঁহোৰেই নে কান্দোকৈ ।
ο । । । । । ।
ছলুছলীয়া চকুটি ।
। । । । ॥ ॥
ধেমালি-খণ্ডৰ নৈ ।
। । । । । । ।
মিঠা গাঁঠি থোপাটি ।

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা)

এই কবিতাফাকিৰ ৩য় চৰণত কবিয়ে 'কান্দোকৈ' শব্দটোত তিনি মাত্ৰা সংস্থাপন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেইবাবেই, শব্দটোক মেলি নিলিখি, কোচাই লিখিছে। কিন্তু, চকুৰে যদিও ইয়াত মাত্ৰ তিনি মাত্ৰা দেখা পায়, কাণে চাৰি মাত্ৰাৰ ধ্বনি শুনিবলৈ পায়। গোটেই কবিতাফাকিৰ স্বাভাৱিক যি লয়, সেই লয়ত তিনি মাত্ৰা কোনোমতেই স্থাপন কৰিব নোৱাৰি। 'হাঁহোৰেই' শব্দটো উচ্চাৰণ কৰিবলৈ যি পৰিমাণৰ মাত্ৰা লাগে, 'কান্দোকৈ' শব্দটো উচ্চাৰণ কৰিবলৈয়ো ঠিক সিমানেই সময় লাগে। মুঠৰ ওপৰত, এটা ভ্ৰান্ত ধাৰণাক প্ৰশ্ৰয় নিদিবৰ অৰ্থেই 'যৌগিক' এই নামৰ অৱতাৰণা।

যৌগিক ধীৰ লয়ৰ ছন্দৰীতি। সেইবাবে, এই ৰীতিতেই অসমীয়া পাঠকৰ বাক্‌তন্ত্ৰীয়ে আপোন উচ্চাৰণ-বৈচিত্ৰ্য বিচাৰি পায়। ডঃ কাকতিদেৱে দৃষ্টান্তসহ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে যে, অসমীয়া ভাষাত এক অথবা দুই ধ্বনিৰে সাধিত শব্দৰ বাহিৰে বাকী সকলোবোৰ শব্দতে প্ৰস্বন সদায় মধ্যখণ্ডত অনুভূত হয়। সেইবাবে, অসমীয়া শব্দ উচ্চাৰণ কৰিবৰ সময়ত বাক্‌তন্ত্ৰী শব্দৰ আদিতে অত্যন্ত ক্ষিপ্ৰবেগে স্পন্দিত হয় আৰু তাৰ পৰিণতি স্বৰূপে, শব্দৰ আদিতে থকা যুগ্ম ধ্বনিৰ সঙ্কুচিত ৰূপত উচ্চাৰিত হোৱাৰ বিচিত্ৰ প্ৰৱণতা লক্ষ্য কৰা যায়। আনহাতে, প্ৰস্বনৰ আঘাত প্ৰশমিত হোৱাৰ লগে লগে বাক্‌তন্ত্ৰীৰ স্পন্দন ক্ষীণতৰ হৈ আহে; আৰু তাৰ ফলত, শব্দৰ শেষত থকা যুগ্ম ধ্বনিৰ প্ৰসাৰিত ৰূপত উচ্চাৰিত হোৱাৰ প্ৰৱণতা পৰিলক্ষিত হয়।

ধ্বনিৰ ব্যাপ্তি নিৰূপণ

যৌগিক ছন্দৰ মাত্ৰা-সংস্থাপন যিহেতু স্বাভাৱিক উচ্চাৰণ-ৰীতিৰ অনুবৰ্ত্তী, সেই হেতুকে এই ছন্দৰীতিত যুগ্ম ধ্বনি শব্দৰ স্থানভেদে দুটা ভিন্ন ৰূপত স্বনিত হোৱা দেখা যায়। শব্দৰ অৱস্থান অনুসৰি ধ্বনিৰ এই মাত্ৰাগত মূল্যকে কোৱা হয়, ব্যাপ্তি। সাধাৰণতে, শব্দৰ আদি আৰু মধ্যখণ্ডত অৱস্থিত যুগ্ম ধ্বনি সংশ্লিষ্ট আৰু শব্দৰ প্ৰান্তিক যুগ্ম ধ্বনি বিশ্লিষ্ট ৰূপত ধ্বনিত হয়। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, শব্দমধ্যবৰ্ত্তী যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যাপ্তি স্বৰবৃত্তভঙ্গিম আৰু শব্দপ্ৰান্তিক যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যাপ্তি মাত্ৰাবৃত্তভঙ্গিম। উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন, অযুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যাপ্তি একান্তৰূপেই একমাত্ৰিক; আৰু এক স্বৰ-সাধিত যুগ্ম ধ্বনি শব্দপ্ৰান্তিক যুগ্ম ধ্বনি ৰূপেই পৰিগণিত। মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ এই সাধাৰণ সূত্ৰৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰিলে সহজে উপলব্ধি কৰিব পাৰি, এই ছন্দৰীতি দুটা স্বতন্ত্ৰ ৰীতিৰে সঙ্কৰ অথবা যৌগিক ৰূপ। তাৰে দৃষ্টান্ত,

(১)

|| | | || | | | || o||
ক্ষীৰ সাগৰৰ মাজে । ত্ৰিকূট পৰ্ব্বত

| | o | | | | | | | | | | ||
প্ৰকাশন্তে আছে তিনি । লোকত বেকত

| o | | | | | | | | | | o |
সুৱৰ্ণ ৰজত লোহা । জলে তিনি শৃঙ্গ

o | | | || | | | | | | o |
চক্ষুত জমক লাগে । দেখিতে বিৰিঙ্গ

(শঙ্কৰদেৱ)

(২)

|| || | | || | o | o | ! ||
কোন দূৰ শতিকাৰ । বুৰঞ্জী-বিস্মৃত কোন ।

| | | | ||
সোণালী ক্ষণত।

|| || o | | | | | | | | o | |
কোন নো অপ্সৰী আহি । ভাঙিলে তপস্যা কাৰ ।

| | | o ||
এটি কটাক্ষত ।

| || | || | | | | | | | | ||
তোমাৰ চকুত প্ৰিয়া । জ্বলেনে বিজুলী সেই ।

| | || | |
সিদিনাৰ দৰে।

| | | | | | | | | | || | || | |
উঠেনে ফুলনি হাঁহি । তোমাৰ চেনেহ লাগি ।

| | | | | |
বননি শিঞ্চৰে ।

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

অসমীয়া কাব্যত প্ৰায়েই এই সাধাৰণ সূত্ৰৰ ব্যতিক্ৰমো চকুত পৰে। প্ৰায়েই শব্দৰ আভ্যন্তৰীণ যুগ্ম ধ্বনি বিশ্লিষ্ট ৰূপত বিন্যস্ত হোৱাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

(১) সন্ধিয়াৰ আকাশৰ । সৰু তৰাটিৰ ।
সাদৰৰ শেষ আৱাহন ।
ঃ
সেউজীয়া প্ৰকৃতিৰ । কোমল কোলাত ।
খেলা মোৰ হ'ল সমাপন ।
সাদৰৰ শেষ আৱাহন ।

(যতীন দুৱৰা)

ঃ
(২) কেতিয়াবা চিকমিক্ । জোনালী ৰাতিত
ঃ
চেনেহীৰ উমলগা । বুকুত সোমাই
সুধিছিলোঁ আকাশত । কিয় থাকে তৰা
কিয় নাহে ৰাতিপুৱা । ৰূপালী জোনাই

(যতিনাৰায়ণ শৰ্ম্মা)

(৩) লাগিছে ভাগৰ বৰ ।
ঃ ঃ
কৰ্‌চোন খৰ্‌ধৰ্ ।
ঃ
মেট্‌মৰা ভাৰ মোৰ । সিপাৰত থ'ই ।
পাৰিলে জিৰণি লওঁ । এঘৰত গ'ই ।

(গণেশ গগৈ)

(৪) দহোটি আঙুলি । চঁপাকলি যেন ।
পদুমৰ ঠাৰি । দুখনি হাত ।
ঃ ঃ
দুই দোৰ্‌পতি । ঠৰকৃবৰক্ ।
ঃ
তত্‌ নাইকিয়া । মাকোৰ গাত ।

(দেৱকান্ত বৰুৱা)

এনে ব্যতিক্রমৰ দৃষ্টান্ত ৰাশি-ৰাশি দিব পাৰি। ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, এয়া ব্যতিক্রম নহয়, বৰং অন্য এক সূত্ৰৰহে অধীন। দেখা যায়, কোনো তৎসম শব্দৰে আভ্যন্তৰীণ যুগ্ম ধ্বনি এইদৰে বিশ্লিষ্ট ৰূপত বিন্যস্ত নহয়। আনহাতে, দেশজ আৰু তদ্ভৱ শব্দৰ ক্ষেত্ৰত যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যষ্টি দ্বিমাত্ৰিক হোৱাটোৱেই সাধাৰণ ৰীতি।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, তৎসম শব্দৰ ক্ষেত্ৰতো এই ৰীতিৰ ব্যত্যয়পূৰ্ণ বিৰল দৃষ্টান্ত মাজে মাজে পৰিলক্ষিত হয়। তেনে এটি দৃষ্টান্ত,

ঃ ঃ
শান্ত সৌম্য | সুকোমল তনু |
তুমি বলোৰাম | অথবা শিৱ |
কিম্বা পুণ্যশ্লোক | নল অৱতাৰ |
প্ৰিয়ম্বদা তুমি | সবাৰে প্ৰিয় |
(শৈলধৰ ৰাজখোৱা)

এনে ব্যতিক্রমৰ পৰিমাণ বেছি হ'লেই, ছন্দই তাৰ যৌগিক চৰিত্ৰ হেৰুৱাই মাত্ৰাবৃত্তৰ চৰিত্ৰ গ্ৰহণ কৰাৰ সম্ভাৱনা। অৱশ্যে, যৌগিকৰ ধ্বনিমাধুৰ্য্যৰ লগত পৰিচয় গভীৰ হৈ অহাৰ লগে লগে অসমীয়া কাব্য-জগতৰ পৰা এনে ব্যতিক্রমৰ দৃষ্টান্ত অন্তৰ্দ্ধান হৈ আহিছে। সেইবাবেই, তৎসম শব্দৰ আভ্যন্তৰীণ যুগ্ম ধ্বনি অসমীয়া ছন্দত এইদৰেই ধ্বনিত হয় ঃ

০ ০
জীৰ্ণ শীৰ্ণ দেহা সজ্জা | কৰি চুৰমাৰ
তাতেই দিয়েহি তুলি | যাতনাৰ ভাৰ
(গণেশ গগৈ)

মাজে মাজে অৱশ্যে তৎসম শব্দৰ ক্ষেত্ৰতো শব্দমধ্যৱৰ্ত্তী যুগ্ম ধ্বনি যুক্তিসংগত ৰূপেই বিশ্লিষ্ট হোৱা দেখা যায়। সাধাৰণতে, সন্ধি

সিদ্ধ, সমাসবদ্ধ আৰু প্ৰত্যয়ান্ত শব্দৰ ক্ষেত্ৰতেই এনে ধৰণৰ প্ৰলম্বিত উচ্চাৰণ পৰিলক্ষিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) নাজানো পূজাৰ বিধি | বন্দনাৰ ৰীতি
ঃ
বীণাপাণি বাগ্দেবী | চৰণ তোমাৰ
কিৰূপে পূজিম হায় | বন্দিম কিমতে
(পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা)

(২) ৰহস্যৰ সিপাৰত | হাঁহেনে বসন্ত নৱ |
ইপাৰত শুকায় ফুলনি |
ঃ
স্নেহশ্যাম মৰুদ্যান | দূৰৈত শোভিছে কেনি |
ওচৰত তৃষাৰ বিননি |
(দেৱকান্ত বৰুৱা)

(৩) সামৰি পাহৰি গৈ |
ঃ
মেলি আধা প্ৰাণটি |
উদঙাই ঢাকি থৈ |
উঠি অহা বুকুটি |
(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা)

বহু সময়ত ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো ক্ষেত্ৰতে ব্যতিক্রম প্ৰয়োগ চকুত পৰে। কিন্তু এনে বৈকল্পিক সংশ্লিষ্ট ৰূপে যৌগিক ছন্দৰ ধ্বনি-মাধুৰ্য্যক যথেষ্ট ক্ষতিগ্ৰস্ত কৰে বুলি ক'লে অত্যুক্তি কৰা নহয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

০
(১) জীয়াই থাকোঁতে চতু | দোঁল সিংহাসনে
নৰপতি শোভে বহ | বসন-ভূষণে
(ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত)

০
(২) আছিলোঁ এদিন নিঃস্ব | মৰুৰ দেশত
বিশ্বত নাছিল ঠাই | অকলশৰীয়া
(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

o

(৩) কিয় জ্যোতির্ম্ময় । স্বৰ্গৰ দুৱাৰ ।
অকস্মাৎ আজি । মুকলি হ'ল ।
নগে দেৱবালা । সৰস্বতী আই ।
বিমান পথত । আলোকি ৰ'ল ।
(হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী)

ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, তৎসম শব্দৰ ক্ষেত্ৰতে এই তিনিটা বিশেষ সাধনত পূৰ্ব্বৱৰ্ত্তী শব্দখণ্ডৰ প্ৰান্তিক যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যষ্টি দ্বিমাত্ৰিক ৰূপত ধ্বনিত হোৱাটোৱেই সাধাৰণ ৰীতি আৰু ইয়াৰ ব্যত্যয় ঘটিলেই ছন্দ আড়ষ্ট হোৱাৰ সম্ভাৱনা।

এই বিশ্লেষণৰ পৰা এনে সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে যৌগিক ৰীতিত ধ্বনিৰ ব্যষ্টিসমূহৰ মাত্ৰাগত মূল্য নিৰূপণৰ চাৰিটা বহল নীতি আছে। সেই নীতিসমূহ হ'ল,

(ক) শব্দপ্ৰান্তিক যুগ্ম ধ্বনি নিৰ্ব্বিকল্পে বিশ্লিষ্ট।

(খ) তৎসম শব্দৰ আদি বা মধ্য খণ্ডত অৱস্থিত যুগ্ম ধ্বনি সাধাৰণতে সংশ্লিষ্ট।

(গ) দেশজ আৰু তদ্ভৱ শব্দৰ আদি বা মধ্য খণ্ডত অৱস্থিত যুগ্ম ধ্বনি সচৰাচৰ বিশ্লিষ্ট।

(ঘ) সন্ধিসিদ্ধ, সমাসবদ্ধ আৰু প্ৰত্যয়ান্ত তৎসম শব্দৰ ক্ষেত্ৰতো শব্দমধ্যৱৰ্ত্তী প্ৰথমাংশৰ প্ৰান্তিক যুগ্ম ধ্বনি বিকল্পে বিশ্লিষ্ট।

চমুকৈ ক'বলৈ হ'লে, যুগ্ম ধ্বনিৰ স্থিতিস্থাপকতা এই ছন্দ ৰীতিৰ অন্যতম লক্ষণ।

ধ্বনিৰ শোষণশক্তি

যৌগিকৰ অন্য এটি বিশিষ্ট লক্ষণ হ'ল, ইয়াৰ বিস্ময়কৰ শোষণ শক্তি। দেখা যায়, এই ছন্দত যুগ্ম ধ্বনিৰ সংখ্যা এক নিৰ্দ্দিষ্ট সীমালৈকে বৃদ্ধি কৰি নিলেও, ইয়াৰ মাত্ৰা-পৰিমাণৰ কোনো তাৰতম্য

নঘটে। ধৰি লোৱা যাওক, সম্পূৰ্ণ যুগ্ম ধ্বনি-বিহীন এফাকি কবিতা,

| | | | | | | | | | | | | |
(১) দুটুপি চকুলো সনা এয়া জানো মায়া
| | | | | | | | | | | | | |
দৰদী কবিয়ে ৰচা মৰমৰে ছাঁয়া

এতিয়া এই কবিতা ফাকিত দুই-এটি যুগ্ম ধ্বনিৰ বোজা আনি দিয়া হওক,

| ॥ | | | | | | | | ॥
(২) সহজ দুখেৰে ভৰা লুণীয়া বিলাপ
| | ॥ | | | | | | | | ॥
টেবিলত সিঁচি থোৱা ধুনীয়া কিতাপ

দেখা গ'ল, কবিতাফাকিৰ মাত্ৰা-পৰিমাণ সমানেই ৰৈ গ'ল। ইয়াৰ কাৰণ, প্ৰতিটো শব্দৰ অন্তিম দুটা অযুগ্ম ধ্বনিৰ সলনি এটিকৈ যুগ্ম ধ্বনি সংস্থাপিত হৈছে। এতিয়া চোৱা যাওক, শব্দমধ্যৱৰ্ত্তী অযুগ্ম ধ্বনিৰ পৰিৱৰ্ত্তে যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যৱস্থা কৰি, যাতে কবিতা-ফাকিৰ ভাৰৰ পৰিমাণ সঁচাসঁচিকৈয়ে বাঢ়ে,

| o | o | | o | | o | o ॥
(৩) অনন্ত অশ্ৰুৰে পূৰ্ণ অপূৰ্ব্ব চিত্ৰণ
| o ॥ | o o | o ॥ o ॥
অসন্তৰ অবিন্যস্ত কাব্যিক দৰ্শন

এই ৰূপান্তৰিত কবিতাফাকিত যুগ্ম ধ্বনিৰ বোজা যদিও যথেষ্ট বাঢ়িল, তথাপি যৌগিক ৰীতিত ইয়াৰ মাত্ৰা-পৰিমাণ পূৰ্ব্বৰ দৰেই হৈ ৰ'ল। যৌগিক ৰীতিৰ বাহিৰে আন কোনো ৰীতিতেই মাত্ৰা-পৰিমাণৰ তাৰতম্য নঘটোৱাকৈ অযুগ্ম ধ্বনিসমূহক এইদৰে যুগ্ম ধ্বনিলৈ পৰিৱৰ্ত্তিত কৰাটো সম্ভৱপৰ নহয়। অৱশ্যে, এই ৰূপান্তৰৰ এক নিৰ্দ্দিষ্ট সীমা আছে। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত দিব পাৰি এইদৰে,

০০০। ০।॥ ০০। ০০ ।

(৪) অশ্রুক্লান্ত অন্তৰৰ বিস্রস্ত নিক্রান্তি

০০। ০।। ০। ০॥ ।০ ।

গাৰ্হস্থ্য যন্ত্ৰণা ক্লিষ্ট আত্মাৰ প্ৰশান্তি

ইমানেই ইয়াৰ চৰম সীমা। ইয়াতকৈ বেচি যুগ্ম ধ্বনিৰ বোজা দিবলৈ গ'লে, যৌগিক ৰীতিতো ই অন্য কোনো বিন্যাসত বিন্যস্ত হোৱাৰ সম্ভাৱনা।

স্বাভাৱিক এই প্ৰশ্ন, কেনেকৈ সম্ভৱপৰ হয় ধ্বনিৰ ব্যষ্টিসমূহৰ এই ভাৱ-বহনৰ ক্ষমতা! ইয়াৰ গূঢ় ৰহস্য সন্ধান কৰিলে, লয় সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্নটো আহি পৰে। অনুভৱ কৰিব পাৰি, এই ছন্দৰ গতি শিলনিৰ ওপৰেদি নাচি নাচি বৈ যোৱা এখনি ক্ষীণ নদীৰ দৰে। ইচ্ছা কৰিলেই তাত পাৰৰ পৰা দুই-এটি উপলখণ্ড নিক্ষেপ কৰিব পাৰি; আৰু সেই উপলখণ্ডই জুৰিৰ উদ্দাম গতিক ৰুদ্ধ কৰাৰ কোনো আশঙ্কা নাই। অন্য ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, এই ছন্দৰীতিত প্ৰতিটো ধ্বনিৰ সন্ধিক্ষেত্ৰতে সামান্য শূন্যতা থাকে; ইচ্ছা কৰিলে, যুগ্ম ধ্বনিৰ বিস্তাৰিত ব্যষ্টিৰে সেই শূন্যতাক পূৰ্ণ কৰি ল'ব পাৰি। অযুগ্ম ধ্বনি-বহুল যৌগিকত সেইবাবে ধ্বনিৰ এক অপূৰ্ব্ব মীড় অনুভৱ কৰা যায় আৰু চৰণে-চৰণে এটি সুন্দৰ তানৰ আভাস পোৱা যায়। কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে এটি অতি মধুৰ উপমাৰ সহায়ত যৌগিকৰ এই বৈশিষ্ট্যৰ কথা ফঁহিয়াই দেখুৱাইছে। যৌগিকৰ প্ৰতিটো চৰণ যেন ৰেলগাড়ীৰ তৃতীয় শ্ৰেণী কোঠাৰ এখনি আসন। যাত্ৰীৰ ভিৰ যেতিয়া কম, তেতিয়া যাত্ৰীবোৰে হাত-ভৰি মেলি আৰামত বহি যায়; আৰু যেতিয়া যাত্ৰীৰ ভিৰ বেচি হয়, তেতিয়া নিৰ্দ্দিষ্টসংখ্যক যাত্ৰীৰ সেই স্বাচ্ছন্দ্যপূৰ্ণ আসনতে আৰু দুই চাৰিজন যাত্ৰীয়ে হেঁচা-ঠেলা কৰি বহে। কিন্তু উল্লেখযোগ্য, যুগ্ম ধ্বনি-বহুল যৌগিকত ধ্বনিপুঞ্জৰ মধুৰ মীড়খিনি হেৰাই যায়। আৰু হেৰাই যায়, প্ৰতিটো চৰণৰ অতিৰিক্ত তানখিনি।

সচৰাচৰ দেশজ শব্দৰ যুগ্ম ধ্বনি যিহেতু বিশ্লিষ্ট ৰূপতে বিন্যস্ত হয়, সেইবাবে দেশজ শব্দৰ যুক্তবৰ্ণপ্ৰধান চৰণ যিমান চলে, তাৰ তুলনাত তৎসম শব্দৰ যুক্তবৰ্ণপ্ৰধান চৰণ বহু বেচি চলে। কাৰণ, সংস্কৃত যাত্ৰীৰ সৌজন্যবোধ প্ৰখৰতৰ। নিজে অসুবিধা স্বীকাৰ কৰি হ'লেও সহযাত্ৰীজনৰ বাবে বহিবৰ আসন উলিয়াই দিয়ে। দেশী যাত্ৰীয়ে কেৱল আপোন-স্বাচ্ছন্দ্যকে চিনি পায়; অন্য যাত্ৰীয়ে কোঠাত ভৰি দিয়াৰ লগে লগেই কপট-নিদ্ৰাৰ অভিনয় কৰে।

গতিৰ সমমাত্ৰিক তাল

যৌগিক ছন্দৰ সমমাত্ৰিক তাল, এই ছন্দৰ অন্য এটি বিশিষ্ট লক্ষণ। প্ৰকৃততে, যৌগিক ছন্দৰ গতি বহুগ্ৰন্থিল জন্তুৰ দৰে। বহুগ্ৰন্থিল জন্তুৰ যিদৰে সমস্ত দেহৰ সামগ্ৰিক পদক্ষেপ নাই, গ্ৰন্থিৰ পাচত গ্ৰন্থিয়ে যিদৰে খণ্ডিত-পদক্ষেপৰ লগে লগে গতি লাভ কৰে, যৌগিক ছন্দত ৰচিত কবিতাৰ ধ্বনিগুচ্ছও সেইদৰে অংশৰ পাচত অংশ হিচাবে গতিশীল হোৱা দেখা যায়। কেৰেলুৱা, কুম-জেলেকুৱা প্ৰভৃতিয়ে যিদৰে দেহৰ একাংশ সঞ্চালন কৰি ক্ষণিক বিশ্ৰাম লয়, যৌগিক ছন্দয়ো সেইদৰে ধ্বনিৰ একাংশ স্পন্দিত কৰি সামান্য বিশ্ৰাম লয়। সেইবাবে, যৌগিক ছন্দৰ কবিতাত দুই মাত্ৰাৰ অন্তৰে অন্তৰে ধ্বনিৰ যি মীড় অনুভৱ কৰা যায়, ধ্বনিসাম্যৰ কোনো অন্তৰায় নেথাকিলে সেই ঠাইতে ইচ্ছানুসৰি, যতি সংস্থাপন কৰিবৰ অৱকাশ পোৱা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

কেৰে নেতাৰিলে মোক—নেলাগিলে কাৰো বেথা;
তুমিয়েহে তৰোৱাহি ভাঙি এই মহা লেঠা।
(মফিজুদ্দিন আহমদ্)

এই উৎকলিতাংশটিৰ প্ৰতিটো অণুপৰ্ব্বৰে উপযতিক সামান্যৰূপে প্ৰলম্বিত কৰি যতিৰ ৰূপ দি স্বচ্ছন্দে পাঠ কৰিব পাৰি,

(১) কেৰে | নেতা | ৰিলে | মোক | নেলা | গিলে | কাৰো | বেথা |
তুমি | য়েহে | তৰো | ৱাহি | ভাঙি | এই | মহা | লেঠা |

অথবা উপযতিসমূহক সিহঁতৰ মূল ৰূপ দি যতি সংস্থাপন কৰিব পাৰি,

(২) কেৰে নেতা | ৰিলে মোক | নেলাগিলে | কাৰো বেথা |
তুমিয়েহে | তৰোৱাহি | ভাঙি এই | মহা লেঠা |

ইচ্ছা কৰিলে, দুই এটা উপযতিক সামান্য প্ৰসাৰিত কৰি আৰু দুই এটা যতিক সামান্য বঞ্চনা কৰি এইদৰে পাঠ কৰাটোও অসম্ভৱ নহয়,

(৩) কেৰে নেতাৰিলে | মোক নেলাগিলে | কাৰো বেথা ০০ |
তুমিয়েহে তৰো | ৱাহি ভাঙি এই | মহা লেঠা ০০ |

উচ্চাৰণ অৱশ্যে কৃত্ৰিম হ'ব পাৰে, কিন্তু ছন্দ-বিজ্ঞানৰ দৃষ্টিত ধ্বনিৰ মূল স্পন্দন অপৰিৱৰ্ত্তিত হৈ ৰ'ব—ক্ষতিৰ পৰশ নেলাগে। আৰু যুগ্ম পৰ্ব্বৰ ৰূপ দি এইদৰেও পঢ়িব পাৰি একেফাকি কবিতা,

(৪) কেৰে নেতাৰিলে মোক | নেলাগিলে কাৰো বেথা |
তুমিয়েহে তৰোৱাহি | ভাঙি এই মহা লেঠা |

এয়া যেন বহুগ্ৰন্থিল জন্তুৰ পদক্ষেপৰ বিচিত্ৰ ভঙ্গী। ইচ্ছা কৰিলে সি চুটি চুটি খোজ যেনেকৈ দিব পাৰে, দীঘল দীঘল বেঙা মেলিবও পাৰে তেনেকৈ। পৰ্ব্ববন্ধনীৰ বিচিত্ৰ এই তাল যৌগিকৰ অন্য এটি মৰ্ম্মবস্তু।

অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ ধ্বনি-সংযোজনত এই পদক্ষেপ বিচাৰি পাবলৈ নাই। অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীত আছে এক নৃত্যচপল গতি; তাত নাই, ক্ষীণ নদীৰ শান্ত প্ৰবাহ। ইচ্ছা কৰিলেই তাত পাৰৰ পৰা দুই এটি উপলখণ্ড নিক্ষেপ কৰাৰ উপায় নাই। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, অসমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ শোষণশক্তি নাই। সেইবাবে, এই ভঙ্গীৰ স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্য মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিতহে অনুভৱ কৰা যায়। উপমাৰে ক'বলৈ হ'লে, এই ভঙ্গীৰ গতি চকা লগোৱা গাড়ীৰ দৰে। যি ছন্দত গতিৰ প্ৰবাহেই মূলকথা, সেই ছন্দত গতিৰ তাল প্ৰায় অচল। অৱশ্যে, ত্ৰিপদী ছন্দসজ্জা সমূহত যৌগিক ৰীতিতো

অসমমাত্ৰিক ভঙ্গী লক্ষ্য কৰি ইয়াৰ সত্যতা সম্পৰ্কে সন্দিহান হ'ব-লগীয়া হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

ক'ত আজি সেই | এৰেম ফুলনি |
হাজাৰ গোলাপ | ফুলিল যত
জাম-চৈয়দৰ | সাত বৰণীয়া |
ভুবন-বিজয়ী | পিয়লা ক'ত
এতিয়াও আছে | আঙুৰৰ বন |
ঢালে এতিয়াও | ৰাঙলী ধাৰা
আছে তটিনীৰ | কুলু কুলু গান |
নাই সেই প্ৰাণ | উলাহ ভৰা

(যতীন দুৱৰা)

সন্দেহ নাই, এনে ভঙ্গীত লিখা যৌগিকত এটি তৰল সঙ্গীতৰ মায়াময় সুৰ শুনিবলৈ পোৱা যায়। এয়া যেন জুৰিৰ বুকুৰ স্বচ্ছ পানীৰ কুলু কুলু তান। প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, অসমমাত্ৰিক ভঙ্গী যদি যৌগিকত সঁচাসঁচিকৈয়ে অচল, তেন্তে কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ল শান্ত নদীৰ এই সান্ত্বনাৰ সুৰ? উত্তৰ উপমাৰেই দিব লাগিব। বজাৰত এবিধ পুতলা ঘোঁৰা কিনিবলৈ পোৱা যায়। সেই ঘোঁৰাৰ খুৰাৰ তলত থাকে, চকা। সৰু সৰু ল'ৰা-ছোৱালীয়ে সেই ঘোঁৰা টানি লৈ ফুৰায়। যদিও ঠেং আছে, তথাপি তাৰ কদম নাই। নামত যদিও ঘোঁৰা, কামত কিন্তু গাড়ী। দেখা যায়, ওপৰৰ কবিতাফাকি নামত যদিও যৌগিক, আচৰণ কিন্তু মাত্ৰাবৃত্ত-লক্ষণাক্ৰান্ত। কাৰণ, ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো যুগ্ম ধ্বনিয়েই বিশ্লিষ্ট ৰূপত বিন্যস্ত হৈছে।

যৌগিকৰ সমমাত্ৰিক তাল নাই, চৰণান্তিক তান নাই, তথাপিতো যৌগিক ৰীতিত বিন্যস্ত হোৱাৰ একমাত্ৰ উপায় দেশজ শব্দৰ প্ৰাচুৰ্য্য। কাৰণ, সেয়ে হ'লে শব্দমধ্যৱৰ্ত্তী যুগ্ম ধ্বনি মাত্ৰাবৃত্তৰ দৰেই বিশ্লিষ্ট হোৱাৰ সম্ভাৱনা। য'তে ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম হৈছে, ত'তে ইয়াৰ ধ্বনিমাধুৰ্য্য ক্ষতিগ্ৰস্ত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

মুক্তা ফল যেন । হিমবিন্দু পৰি ।
হাঁহিছে মল্লিকা । দল
সি হাঁহিত যেন । শান্তিৰ প্ৰবাহ ।
ধীৰে ধীৰে বই । গ'ল
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব, সূক্ষ্ম শ্ৰুতিৰ পৰীক্ষাত এই কবিতাফা
সমুত্তীৰ্ণ নহয়। অথচ,

আঙুলি বুলাব । জনা হ'লে আজি ।
পেলালোহেঁতেন । টানি
হিমালয় চূড়া । বুৰালোহেঁতেন ।
উছালি কলীয়া । পানী
(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা)

এই কবিতাফাকিৰ প্ৰতিটো যুগ্ম ধ্বনি যিহেতু বিশ্লিষ্ট সেইবা
ইয়াৰ এক অনবদ্য ধ্বনিমাধুৰ্য্য ফুটি উঠিছে, ঠিক যেনেকৈ ফু
উঠিছে একেজন কবিৰে অন্য এটি চৰণত,

হুনাই থাকত । পাতিলে জেউৰ ।
কিনো অবুজন । কানু
চেনেহী মাতৃয়ে । সাজি দিলে এটি ।
ভুবন মোহন । বেণু
(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

অসমীয়া কবিয়ে অসমমাত্ৰিক ভঙগীৰ এই স্বৰূপ উপলব্ধি কৰিব
আৰম্ভ কৰিছে। সেইবাবেই, অসমীয়া ছন্দত ষড়মাত্ৰিক কবিতাসমূ
ক্ৰমে যৌগিকৰ পৰা মাত্ৰাবৃত্তৰ ঘৰলৈ স্থানান্তৰিত কৰা দেখা যা

উল্লেখযোগ্য যে, অপ্ৰমাদী বহু পূৰ্ব্ব কবি যৌগিকৰ এই বিশি
লক্ষণৰ লগত পৰিচিত নাছিল। সেইবাবেই, তেওঁলোকৰ ৰচনা
এনে ধৰণৰ ধ্বনিসাম্যৰ লগত সামঞ্জস্য নথকা পয়াৰৰো সাক্ষাৎ ঘ

মন্দাকিনী নদীত । দেখিয়া পক্ষীগণ
সীতাক সম্বুধি ৰামে । বুলিলা বচন
ৰাজহংস দেখা সীতা । তোমাৰ গমন
চক্ৰবাক যুগল । তোমাৰ দুই তন
(মাধৱ কন্দলি)

এই কবিতাফাকিৰ প্ৰথম আৰু চতুৰ্থ চৰণৰ ধ্বনিসাম্যত সপ্তমাত্ৰিক ব্যষ্টি দেখা যায়। কিন্তু পয়াৰত এইদৰে অসমমাত্ৰিক অথবা বিষম-মাত্ৰিক ধ্বনিৰ অন্তত যতি-সংস্থাপন কৰি পৰ্ব্ববন্ধনী নিৰূপণ কৰাটো যৌগিক ছন্দৰ মূলনীতিৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধী। য'ত গতিৰ প্ৰাবল্য বেচি, তাত নিতান্ত ছন্দৰ খাতিৰত যতি-সংস্থাপন কৰিলে, কাণ যে তুষ্ট নহয়েই—আনকি, চকুও তৃপ্ত নহয়। অৱশ্যে, প্ৰাচীন কবিসকলে সমস্ত চৰণটোকে এক অবিভাজ্য পদ বুলি বিবেচনা কৰিছিল। হয়তো সেইবাবেই তেওঁলোকে চৰণৰ অন্তৰ্গত ৰূপকল্প উপেক্ষা কৰি গৈছিল, সম্পূৰ্ণ অজ্ঞাতসাৰেই।

ধ্বনিসাম্যৰ পৰিসৰ

এতিয়া চোৱা যাওক, এই ছন্দত ধ্বনিসাম্যৰ বিস্তৃতি কিমান-খিনি। যৌগিকৰ সকলো লক্ষণ অটুট ৰাখি এই ছন্দত মাত্ৰ তিনি প্ৰকাৰৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস সম্ভৱপৰ। কিন্তু প্ৰচলিত ধ্বনিসাম্যলৈ লক্ষ্য ৰাখিলে আৰু দুই প্ৰকাৰ যোগ দিবলগীয়াত পৰে। উদাহৰণ দিলেহে এই উক্তি পৰিষ্কাৰ হ'ব।

মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্তৰ দৰে এই ছন্দতো চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাস দেখা যায়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

(১) এক দুই । তিনি চাৰি ।
আমি হওঁ । শাৰী শাৰী ।
পাঁচ ছয় । সাত আঁঠ ।
ল'ৰাবোৰে । পঢ়ে পাঠ ।
(আনন্দ আগৰৱালা)

(২) কত আভা | কত প্ৰভা | মনোলোভা | মনোৰমা |
কত কবি | কত ছবি | যাচে চুমা | নিৰূপমা |
(গণেশ গগৈ)

অৱশ্যে, চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাসত যৌগিকৰ সমস্ত মৰ্ম্মস্পৰ্শিত ফুটি উঠা সম্ভৱপৰ নহয়। যিহেতু ই ধীৰ লয়ৰ ছন্দ, সেইবাবে ক্ষিপ্ৰ গতিৰ যতি-সংস্থাপনত সেই লয় কিছু ব্যতিব্যস্ত হয়। তথাপি, ই যৌগিকৰ দুৱাৰদলিত অজ্ঞাতকুলশীল অতিথি নহয়।

পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাস যৌগিক ছন্দৰ মূলনীতিৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধী। তথাপি এটি অতি সুন্দৰ দৃষ্টান্ত অসমীয়া কাব্য-জগতত আছে। সেয়া হ'ল,

সাত-সাগৰ | মণি
লাখ হীৰাৰ | খনি
জিলিকে য'ত | ভোগৱতীৰ | নিজান পাৰে | পাৰে
তাতেনে তোৰ | কুঞ্জ-কুটীৰ | মায়াৰ আঁৰে | আঁৰে
(দেৱকান্ত বৰুৱা)

কিন্তু আপাতদৃষ্টিত ইয়াৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতি একান্তৰূপে যৌগিক-সমৰ্থিত, তথাপি ইয়াৰ আচৰণ সম্পূৰ্ণৰূপেই মাত্ৰাবৃত্ত অনুৰূপ। কিবা এক অজ্ঞাত কাৰণত কবিয়ে দ্বিতীয় সংস্কৰ 'সাগৰ দেখিছা?'-ত প্ৰথম পংক্তি দুটাৰ পৰিৱৰ্ত্তিত পাঠ দিছে 'সপ্তসাগৰ মণি / লক্ষ হীৰাৰ খনি'। দেখা যায়, এই পৰিৱৰ্ত্তি ৰূপত যৌগিক ৰীতিৰে মাত্ৰা-সংস্থাপন কৰিলে কবিতাফাকিৰ ছন্দ পতন ঘটে। শব্দমধ্যৱৰ্ত্তী যুগ্ম ধ্বনি দুটা সংশ্লিষ্ট নকৰি দীৰ্ঘায়ত ভঙ্গীত পাঠ কৰিলেহে সিহঁতে শ্ৰুতিৰ সমৰ্থন লাভ কৰে। ইয়াৰ পৰা সহজে উপলব্ধি কৰিব পাৰি যে, এই পঞ্চমাত্ৰিক পৰ্ব্ব বিন্যাস প্ৰকৃততে মাত্ৰাবৃত্তৰেই অন্তৰ্গত। অৱশ্যে, বিকল্পে যৌগিক বুলিলে দোষ নাই।

ষড়মাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একেই উক্তি প্ৰযোজ্য। সিহঁত বিকল্পে যৌগিক; আৰু সূক্ষ্ম শ্ৰুতিৰ সমৰ্থন-বঞ্চিত।

অসমীয়া ছন্দত যৌগিক ৰচনাৰ এক বৃহৎ অংশ অষ্টমাত্ৰিক আৰু দশমাত্ৰিক পৰ্ব্ব-বিন্যাসত বিন্যস্ত। ইয়াৰ কাৰণ মুখ্যতঃ, যৌগিক ৰীতিত অৰ্থবাচক শব্দৰ আতিথেয়তা। অন্য সকলো ৰীতিতে অৰ্থ-নিৰপেক্ষ ধ্বনিগুচ্ছেৰেই পৰ্ব্বসমূহ বিন্যস্ত হয়। সেইবাবে, মাত্ৰাবৃত্ত আৰু স্বৰবৃত্ত ৰীতিত শব্দৰ মাজতো যতি সংস্থাপিত হোৱা দেখা যায়। কিন্তু, যৌগিকত সচৰাচৰ এনে ধৰণৰ যতি-সংস্থাপন বিৰল। সেইবাবে, যৌগিকেই একমাত্ৰ ৰীতি য'ত যুগ্ম পৰ্ব্ব, যুগ্মাতীত পৰ্ব্ব আৰু সাৰ্দ্ধ পৰ্ব্বৰ ব্যৱহাৰ খুব বেচি। যুগ্ম পৰ্ব্ব হ'ল, সেই পৰ্ব্ব য'ত দুটা স্বতন্ত্ৰ পৰ্ব্বৰ মাজত থকা যতিৰ অতিক্ৰমণ পৰিলক্ষিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

হেজাৰ শিল্পীয়ে লেখে | তোমাৰ ৰূপৰ কাব্য |
ৰেখাৰ ভাষাৰে সখি | সহস্ৰ ভাস্কৰে
শিলত ফুলাই তোলে | তোমাৰ সৌন্দৰ্য্য ফুল |
শিলে শিলে শেৱালিৰ | লাৱণ্য বাগৰে
(দেৱকান্ত বৰুৱা)

এই কবিতাফাকিক চতুৰ্মাত্ৰিক ৰূপত বিন্যস্ত কৰিব নোৱাৰি। সেয়ে হ'লে, শব্দৰ মাজত যতি সংস্থাপিত হোৱাৰ সম্ভাৱনা। আৰু তাৰ অনিবাৰ্য্য পৰিণতি, কৃত্ৰিম উচ্চাৰণ। ওপৰৰ কবিতাফাকিত প্ৰতি চৰণৰ অন্তিম পৰ্ব্ব দুটা আপাতদৃষ্টিত অসমমাত্ৰিক বুলি প্ৰতীয়মান হ'ব পাৰে। কিন্তু সিহঁতৰ তাল প্ৰকৃততে সমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰেই। কাৰণ সিহঁতৰ লগত দুটাকৈ মৌনমাত্ৰা সহচৰ হৈ আছে। এনে ধৰণৰ পৰ্ব্বকেই কোৱা হয়, সাৰ্দ্ধপৰ্ব্ব। সাৰ্দ্ধপৰ্ব্বতো যুগ্ম পৰ্ব্বৰ দৰে শব্দমধ্যৱৰ্ত্তী যতিৰ অতিক্ৰমণ পৰিলক্ষিত হয়।

দশমাত্ৰিক পৰ্ব্ববিন্যাসত দেখা যায়, যুগ্মাতীত পৰ্ব্বৰ প্ৰয়োগ। অসমীয়া ছন্দত একান্তৰ-ৰূপকল্পত পূৰ্ণ পৰ্ব্ব আৰু সাৰ্দ্ধ পৰ্ব্বৰ হৰ-গৌৰী বসতি অতি স্বাভাৱিক। যিহেতু এনে একান্তৰ ৰূপকল্পৰো তাল সমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ, সেইবাবে সিহঁত এক বৃহত্তৰ পৰ্ব্বত বিন্যস্ত হোৱাটোৱেই ৰীতি। তাৰে দৃষ্টান্ত,

জীৱনৰ অমস্না পূৱৰ । কি সুন্দৰ কুসুম কোঁৱৰ ।
তেওঁৰেই সৌন্দৰ্য্য হাটত ।
বিকি মোৰ অনন্ত যৌৱন । আজি মোৰ সাৰ্থক জীৱন ।
মগ্ন মই অসীম প্ৰেমত ।

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

কেৱল প্ৰণিধানযোগ্য যে, এই একান্তৰ-ৰূপকল্প অৱৰোহী অৰ্থা ৪+৬ ক্ৰমৰ অথবা অৱৰোহীৰ অৰ্থাৎ ৬+৪ ক্ৰমৰ ভিতৰত যি কোনে এটা ক্ৰমত বিন্যস্ত নহ'লে ছন্দ শ্ৰুতিকটু হোৱাৰ সম্ভাৱনা।

ইয়াৰ পৰা এই সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে, এই ছন্দ বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ধ্বনিসাম্যৰ মূল উপাদান মাত্ৰ এটি, চতুৰ্মাত্ৰি ব্যষ্টি। বিশুদ্ধ চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্ব অথবা মিশ্ৰিত ৰূপত বিন্যস্ত অষ্টমাত্ৰিক যুগ্ম পৰ্ব্ব, ষড়মাত্ৰিক সাৰ্দ্ধ পৰ্ব্ব আৰু দশমাত্ৰি যুগ্মাতীত পৰ্ব্ব সেই মূল উপাদানৰে বিচিত্ৰ পৰিৱেশন।

উপসংহাৰত কেৱল উল্লেখযোগ্য যে, সকলো ছন্দৰীতিৰ ভিতৰ যৌগিকেই আটাইতকৈ বেচি ঐশ্বৰ্য্যময়। কাৰণ, এই ছন্দৰ ধ্বনি গুচ্ছৰ স্থিতিস্থাপকতা, সমমাত্ৰিক তাল আৰু বিস্ময়কৰ শোষণশক্তি অত্যন্ত অনন্যসাধাৰণ।

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি

মূলতত্ত্ব

সেই ছন্দৰীতিৰে নাম স্বৰবৃত্ত, যি ছন্দত অৱস্থান নিৰ্ব্বিশেষে যুগ্ম ধ্বনি সচৰাচৰ সংশ্লিষ্ট ৰূপত উচ্চাৰিত হয়। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, যি বিশিষ্ট ছন্দৰীতিত যুগ্ম অযুগ্ম নিৰ্ব্বিশেষে সকলো ধ্বনিৰে সমান মূল্য, সেই ছন্দৰে নাম স্বৰবৃত্ত। প্ৰত্যেক ধ্বনিৰ যি মূল স্পন্দন, সি একান্তৰূপে এক বিশুদ্ধ স্বৰসংঘাতৰ অৰ্থাৎ এক অখণ্ড ধ্বনিৰ। এই অখণ্ড ধ্বনিক আশ্ৰয় কৰি স্পন্দিত হয়, ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ বিচিত্ৰ ব্যঞ্জনা। যেতিয়া সি হলন্ত ৰূপত এক দীৰ্ঘায়ত ভংগীত উচ্চাৰিত হোৱাৰ প্ৰৱণতা লাভ কৰে, তেতিয়াই সি যুগ্ম ধ্বনি আখ্যা পায়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত ধ্বনিৰ এই বিস্তাৰপ্ৰৱণতা যথোচিত মূল্যৰ অধিকাৰী। কিন্তু স্বৰবৃত্ত ছন্দত পৰাশ্ৰয়ী এই ব্যঞ্জন ধ্বনি সম্পূৰ্ণৰূপে উপেক্ষিত। তাত স্বৰধ্বনি সমূহৰ একচ্ছত্ৰী শাসন। সেইবাবেই, এই ছন্দৰীতিত পৰ্ব্ব সমূহৰ ধ্বনি-সাম্য বিচাৰি পোৱা যায়, বিশুদ্ধ স্বৰধ্বনিৰ সংখ্যাত।

স্বৰবৃত্ত ছন্দত যুগ্ম ধ্বনি সংশ্লিষ্ট হোৱাৰ হেতুকে এই ছন্দৰ লয় অত্যন্ত ক্ষিপ্ৰ। গতিৰ এই দ্ৰুততাৰ বাবে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ধ্বনি-কল্লোলৰ এক বিচিত্ৰ মাধুৰ্য্য ফুটি উঠে। আৰু তাৰ মূলতে আছে, প্ৰস্বনৰ স্বচ্ছ প্ৰকাশ। ভাষাৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতিত প্ৰস্বনৰ এক বিশিষ্ট মূল্য আছে। প্ৰস্বন ধ্বনিগুচ্ছৰ শিখৰ-প্ৰদেশতুল্য। কিন্তু মাত্ৰা-বৃত্ত ছন্দত যুগ্ম ধ্বনি যিহেতু দীৰ্ঘায়ত ভংগীত উচ্চাৰিত হয়, সেইবাবে ধ্বনিগুচ্ছৰ এক সমতল ৰূপ ফুটি উঠে। আনহাতে স্বৰ-বৃত্তৰ যুগ্ম ধ্বনি যিহেতু একমাত্ৰিক, সেইবাবে তাৰ আয়তন এনে ধৰণে সংকুচিত হয় যে, সি বিস্তৃতিৰ পিনৰ পৰা যিখিনি হেৰুৱায় সেইখিনি তীব্ৰতাৰে পূৰণ কৰি লয়। সেইবাবেই, ধ্বনিপ্ৰবাহৰ

শিখৰ-প্ৰদেশ সমূহ পৰিষ্কাৰ ৰূপত ধৰা পৰে। সেইপিনৰ পৰ দৃষ্টিসম্পাত কৰিলে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিকে স্বাভাৱিক উচ্চাৰ পদ্ধতিৰ পৰিপূৰ্ণ প্ৰতিসৰণ বুলি অকুণ্ঠচিত্তে ক'ব পাৰি।

প্ৰণিধানযোগ্য যে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ যুগ্ম ধ্বনি সংশ্লিষ্ট হোৱা হেতুকে, এই ছন্দৰ পৰ্ব্ববিন্যাসৰ পৰিসৰ আটাইতকৈ বেচি সঙ্কীৰ্ণ বাক্‌তন্ত্ৰীয়ে ধ্বনিগুচ্ছৰ দৃঢ়পিনদ্ধ ৰূপৰ মাজত সামান্যত বিশ্ৰামৰো অৱকাশ বিচাৰি নেপায়, যি অৱকাশ যৌগিক ৰীতিত প্ৰচুৰ। সেইবাবেই, বাক্‌তন্ত্ৰীয়ে মাত্ৰ কেইটামান ধ্বনি পাৰ হৈয়েই যতিৰ অৱলম্বন বিচাৰে। এতিয়া এই ছন্দৰীতিৰ কেইটামান দৃষ্টান্ অনুধাবন কৰি চোৱা হওক ঃ

| | |০ |০ | | ০ |ঃ | | ||

(১) আজি উদাৰ | গগন তলে | গায় বিহগ | দলে দলে |

| | |০ |||

নাচে সপোন | কুমাৰী

|| |০ |০ || || |০ |০ ||

কত যুগৰ | অতীত স্মৃতি | কত কালৰ | মিলন গীতি |

|| |০ |||

উঠে হৃদয় | গুমৰি

|০ |০ |০ || || |০ || ||

নতুন ফুলৰ | নতুন পাতে | কত কালৰ | স্মৃতি মাতে |

|| |০ |||

কত আবেগ | অমূৰি

|০ |০ || ০০ || || |০ |০

তোমাৰ প্ৰাণত | নব যৌৱন | আহি পালে | কঁপাই পৱন |

|| |০ |||

দিলে ইমান | জুমুৰি

|০ |০ |||| |০ |০ ০| ||

ইমান আকুল | হিয়াথনি | বায়ুৰ ইমান | হেন্দোলনি |

০ | || |||

কোন নো ৰ'ব | থিৰেৰে

০ | | | |০ || |০ |০ || ||

সেইহে জানো | আকাশ জুৰি | তোমাৰ বসন | পৰে উৰি |

|০ || |||

ডাৱৰ খেলি | ধীৰেৰে

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

|| |০ |০ |০

(২) ৰঙা তেজত | বুৰাই কলম |

|০ ||

কাকত লেখোঁ |

|||| ||||

পলে পলে | তলে তলে |

০| ||

মৃত্যু দেখোঁ |

০| || |০ |০ ||

লক্ষ্য কৰি | কোমল মুখৰ | হাঁহি

|০ || |০ |০ ||

বজাই চালোঁ | অমল সুখৰ | বাঁহী

|০ |০ |||০

কঠাল জোপাৰ | হেটুলুকাৰ |

|০ ঃ

কোবাল মাত |

|০ |০ |০ |০

গৰম কালিৰ | বেলিৰ ভাতিৰ |

||| ০

সকলো তাত |

|০ |০ |০ |০

জোনাক নিশাৰ | গহীন গতিৰ |

০|ঃ

অশ্লবীৰ |

। । । ।   ০ ০ । ।
ছবি আঁকো | সঙ্গীত ৰচি |
০ । ঃ
কিন্নৰীৰ |

(কমলেশ্বৰ চলিহা)

লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ ধ্বনিসাম্য সচৰাচৰ চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বত পোৱা যায়। অৱশ্যে ওপৰৰ কবিতা দুফাকিত ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বয়ো আতিথ্য গ্ৰহণ কৰিছেহি। কিন্তু ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্ব যিহেতু অতিথিহে, গৃহস্থ নহয়—সেইবাবে সি চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বৰ দৰেই আচৰণ কৰে। ভদ্ৰ অতিথিয়ে আপোন ৰীতি-নীতিৰ তালিকা যোগাই কোনো-দিন গৃহস্থক বিৰক্ত নকৰে। উপমাৰ কথা বাদ দি সহজ সত্যটো ক'ব পাৰি এইদৰে, চতুঃস্বৰবিশিষ্ট ৰূপকল্পত ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বৰ যি কোনো এটা স্বৰ সম্প্ৰসাৰিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, ওপৰৰ কবিতা দুফাকিৰ 'গায় বিহগ', 'কোবাল মাত', 'অপ্সৰীৰ', 'কিন্নৰীৰ'—এই চাৰিটা ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বৰ অন্তিম স্বৰ সম্প্ৰসাৰিত হৈ চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বৰ ভঙ্গীত বাজি উঠিছে। এনে দৃষ্টান্ত অসমীয়া ছন্দৰ ৰাজ্যত প্ৰচুৰ। অৱশ্যে, ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বৰ সন্নিবেশ অধিক হ'লে ছন্দৰ বন্ধন শিথিল হোৱাৰ আশংকা যথেষ্ট। কেৱল চৰণান্তিক ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বৰ প্ৰয়োগত সেই আশংকা নাই। কাৰণ, তাৰ অন্তিম স্বৰ স্বচ্ছন্দে সম্প্ৰসাৰিত হ'ব পাৰে।

ওপৰৰ দৃষ্টান্ত দুটালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বত যুগ্ম ধ্বনি আৰু অযুগ্ম ধ্বনি সংযোজন কৰাৰ কিছুমান বিশিষ্ট ৰীতি আছে। ৰীতিকেইটা হ'লঃ

প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে—

(১) চাৰিটা ধ্বনিয়েই অযুগ্ম ;
(২) তিনিটা অযুগ্ম ধ্বনি আৰু এটা যুগ্ম ধ্বনি ;
(৩) দুটা অযুগ্ম আৰু দুটা যুগ্ম ধ্বনি ;
(৪) এটা অযুগ্ম আৰু তিনিটা যুগ্ম ধ্বনি।

প্ৰথম তিনিটা ৰীতিৰ বিন্যাস প্ৰচুৰ। কিন্তু, চতুৰ্থ ৰীতিৰ বিন্যাস অত্যন্ত বিৰল। তাৰে দৃষ্টান্ত,

পৰ্ব্বত-মালাৰ | দূৰে দূৰে | বুকুৰ নীলিম | বস্ত্ৰ উৰে |
মুগ্ধ কৰে | উদাসী
কৃষ্ণ-মেঘৰ | চুলিটাৰি | বয় পাগুৰি | গণ্ড জুৰি |
হেৰা পূৰ্ণ | ষোড়শি

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

এই কবিতাফাকিৰ প্ৰথম চৰণৰ প্ৰথম পৰ্ব্বটো এনে ৰূপত বিন্যস্ত হৈছে। গাণিতিক সম্ভাৱনাৰ ফালৰ পৰা, চাৰিটা যুগ্ম ধ্বনিৰ বিন্যাসেৰেও চতুঃস্বৰ পৰ্ব্ব ৰচিত হ'ব পাৰে। যদি ওপৰৰ 'পৰ্ব্বত-মালাৰ' পৰ্ব্বটো পৰিৱৰ্ত্তন কৰি 'পৰ্ব্বত-শৃঙ্গৰ' বুলি লিখা হয়, তেন্তে এই বিন্যাসৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যাব। কিন্তু, এনে পৰ্ব্বৰ ব্যৱহাৰ আমাৰ চকুত পৰা নাই। তদুপৰি, এনে বিন্যাসত ছন্দ আড়ষ্ট হোৱাৰ সম্ভাৱনাও বৰ্ত্তমান। হয়তো সেইবাবেই অসমীয়া কবিৰ ছন্দত এই বিন্যাস পাবলৈ নাই।

উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, চতুঃস্বৰ ৰূপকল্পত ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বই যিদৰে আতিথ্য গ্ৰহণ কৰে, দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বয়ো কেতিয়াবা সেইদৰে আতিথ্য গ্ৰহণ কৰাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায়। সাধাৰণতে, তেনে দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বত দুটা যুগ্ম ধ্বনি থাকে। অতিথি হিচাবে, দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বও অত্যন্ত ভদ্ৰ। সেইবাবে, দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বয়ো সাময়িকভাৱে চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বৰ দৰে আচৰণ কৰে। পৰিণতিস্বৰূপে, উভয় স্বৰেই সম্প্ৰসাৰিত ৰূপত ফুটি উঠে। তাৰে দৃষ্টান্ত,

ঃ   ঃ   ঃ   ঃ
আম পাত | জাম পাত |
। ০ । ।   । ০ । ●
পদুম পাতে | ৰবাই পেলায় |

। । । ।   । ০ । ।
জপা থুৰি । উনৈচ কুৰি ।
ঃ ঃ   । ০   । ।
সাত ভাই । কপিলীত পৰি ।

(গৰখীয়া নাম)

এই কবিতাফাকিত 'আম পাত', 'জাম পাত' আৰু 'সাত ভাই'-এই তিনিটা দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বৰ আচৰণ যথাৰ্থ চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বৰ অনুৰূপ

গৌণ মাত্ৰিক ৰূপ

আপাতদৃষ্টিত স্বৰ-সমাবেশৰ এই বিশৃঙ্খল ৰূপৰ অন্তৰালত আছে, সূক্ষ্ম শ্ৰুতিৰ এক পৰিচ্ছন্ন স্বৰূপ। তাৰ মৰ্ম্ম অনুভৱ কৰি বলৈ হ'লে, স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ এটা গৌণ দিশৰ লগত পৰিচিত হোৱা একান্ত প্ৰয়োজন। স্বৰবৃত্ত ছন্দত ধ্বনিসাম্যৰ এক প্ৰচ্ছন্ন বিশিষ্ট মাত্ৰিক ৰূপ বৰ্ত্তমান। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে চাৰিটা স্বৰ সংযোজন কৰিলেই ছন্দৰ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ নহয়। এটা নেতিবাচক উদাহৰণ দিলে কথাটো বুজিবলৈ সহজ হ'ব। যেনে,

লেখা পঢ়া । কৰে যেয়ে ।
ঘোঁৰা-গাড়ী । উঠে সেয়ে ।

এই কবিতাফাকিৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে চাৰিটাকৈ স্বৰ আছে। তথাপি ইয়াক স্বৰবৃত্তৰ দৃষ্টান্ত বুলি ক'ব নোৱাৰি। তাৰ কাৰণ হৈছে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে ধ্বনি সমূহৰ বিস্তাৰপ্ৰৱণতাক উচিত মূল্য দান কৰিলে অৰ্থাৎ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ আৰ্হিত মাত্ৰা-সংস্থাপন কৰিলে ছয় মাত্ৰা পাব লাগে। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে, এই ছন্দৰ প্ৰতি পৰ্ব্বৰ দৈৰ্ঘ্য যেনেকৈ চাৰি মাত্ৰাৰ, ওজন তেনেকৈ ছয় মাত্ৰাৰ। গতিকে আৰু এটা কথা মনত ৰখা প্ৰয়োজন। এই ছন্দৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্ব বিশিষ্ট ৰূপত ছয় মাত্ৰা হ'লেই যথেষ্ট নহয়, সংশ্লিষ্ট ৰূপত সি চাৰি মাত্ৰাৰ দৈৰ্ঘ্য দেখুৱাব পাৰিলেহে স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিৰ এটা

মৌলিক পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হ'ব। এই সম্পৰ্কত অন্য এটি নেতি-বাচক উদাহৰণ লোৱা যাওক ঃ

লাচিত ফুকন । লাচিত ফুকন । মোৰ স্বদেশৰ । বীৰ
দেশৰ কাৰণে । তাহানি এদিন । যাচিলা নিজৰ । শিৰ

এই কবিতাফাকিৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে ছয় মাত্ৰাকৈ আছে। তথাপি, এয়া স্বৰবৃত্তৰ দৃষ্টান্ত নহয়। কাৰণ, সংশ্লিষ্ট ৰূপত ইয়াৰ প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে চাৰি মাত্ৰাকৈ স্থাপন কৰাৰ ব্যৱস্থা নাই।

গতিকে সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি যে, চাৰিটা স্বৰক ভিত্তি কৰি বিশিষ্ট ৰূপত ছয় মাত্ৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিলেহে এই ছন্দৰ ধ্বনি-গুচ্ছ আপোন ৰূপত তৰঙ্গায়িত হৈ উঠে। আৰু সেই ব্যৱস্থাৰ সুযোগ দিবৰ কাৰণেই প্ৰতিটো পৰ্ব্বতে এক বা একাধিক যুগ্ম ধ্বনি লক্ষ্য কৰা যায়। কেৱল সেয়ে নহয়, বিশিষ্ট ৰূপত এক বা একাধিক মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্বও অনুভৱ কৰা হয়।

ইতিপূৰ্ব্বে কোৱা হৈছে, চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বত যুগ্ম ধ্বনি আৰু অযুগ্ম ধ্বনি সংযোজনৰ কেইটামান বিশিষ্ট ৰীতি আছে। গতিকে, মৌনমাত্ৰাৰ এক সুনিয়ন্ত্ৰিত অৱস্থান সেই ৰীতিৰে নৈয়ায়িক অনু-সিদ্ধান্ত বুলি পৰিষ্কাৰকৈ অনুমান কৰিব পাৰি।

চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বত, তিনিটা অথবা দুটা যুগ্ম ধ্বনি থকা ক্ষেত্ৰত মৌনমাত্ৰাৰ কোনো সম্ভাৱনা থাকিব নোৱাৰে। এয়া সহজ গাণিতিক সিদ্ধান্ত। এটা যুগ্ম ধ্বনি থকা ক্ষেত্ৰত সদায় এটা মৌনমাত্ৰাৰ স্পন্দন অনুভৱ কৰা হয়। সচৰাচৰ এই মৌনমাত্ৰা দ্বিতীয় অথবা চতুৰ্থ ধ্বনিৰ পাচত সংস্থাপিত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

ইন্টি মিন্টি । জিন্টি ৰাম ।
এক পয়চাত । হেজাৰ আম ।
এটা ০ আমৰ । হেজাৰ ঠেং ।
কুঁৱাত ০ থাকে । কুঁৱাৰ বেং ।

(নৱকান্ত বৰুৱা)

ঠিক সেইদৰে, যুগ্ম ধ্বনিবিহীন চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বত দুটাকৈ মৌনমাত্ৰাৰ স্পন্দন অনুভূত হয়। এই দুই মৌনমাত্ৰা দ্বিতীয় আৰু চতুৰ্থ উভয় ধ্বনিৰ পাচতে একোটিকৈ সংস্থাপিত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

যদি তোমাৰ | বুকু০ ভাহি০ |
দুঠে ০ হাঁহি ০ |
হঠাৎ আহি |
মোৰে মুখৰ | ৰূপ
ফুলৰ মুখত | নোলায় হাঁহি |
নাবাজে মোৰ | মৃদুল বাঁহী |
জগত জনৰ | হৃদয় কাঢ়ি |
দুৰে প্ৰেমৰ | ধূপ
(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বত, তিনিটা যুগ্ম ধ্বনি থকা ক্ষেত্ৰত কোনো মৌন-মাত্ৰাৰ স্পন্দন-সম্ভাৱনা থাকিব নোৱাৰে। দুটা যুগ্ম ধ্বনি থকা ক্ষেত্ৰত এটা মৌনমাত্ৰাৰ অস্তিত্ব অনুভূত হয়। আৰু সেই মৌনমাত্ৰা সচৰাচৰ তৃতীয় ধ্বনিৰ পাচত সংস্থাপিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

জোন ভাইটি০ | নমস্কাৰ০ |
তুমি ইমান | পৰিস্কাৰ০ |
(নৱকান্ত বৰুৱা)

অত্যন্ত বিৰল ক্ষেত্ৰত এই মৌনমাত্ৰা প্ৰথম ধ্বনিৰ পাচতো সংস্থাপিত হ'ব পাৰে।

ব্যতিক্ৰম হিচাবে, ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বত এটা মাত্ৰ যুগ্ম ধ্বনিও থাকে। তেনে ক্ষেত্ৰত দুটা মৌনমাত্ৰা পোৱা যায়। আৰু সেই মৌনমাত্ৰা প্ৰথম আৰু তৃতীয় ধ্বনিৰ পাচত একোটিকৈ বহে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) নাম ০ ধৰা ০ | নাম ০ ধৰা ০ | কচুপাতৰ | থোলা
বুঢ়া গোসাঁই | নামি আহে | হেকোৰ কেকোৰ | দোলা
(ধাই নাম)

(২) গধূলিতে | আই ০ আহে ০ | পদুলিলৈ | চাই
মহামায়া | আই ০ আহে ০ | সোণৰ বংশী | বাই
ৰাখা ৰাখা | আই ০ ৰাখা ০ | মায়াৰ বাঘে | খায়
তুমি মাতৃ | নাৰাখিলে | ৰাখোঁতা যে | নাই
(আই নাম)

দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বত, দুটা অথবা এটা যুগ্ম ধ্বনি থাকে। এটা মাত্ৰ যুগ্ম ধ্বনি থাকিলে সমস্ত পৰ্ব্বৰে ধ্বনিৰ সম্প্ৰসাৰণ ঘটে। কিন্তু, দুটা যুগ্ম ধ্বনি থকা ক্ষেত্ৰত, দুটা মৌনমাত্ৰা পোৱা যায়। প্ৰতিটো স্বৰৰ পাচতে একোটাকৈ মৌনমাত্ৰা সংস্থাপিত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

(১) জোনবাই এ | তৰা এটি দিয়া
পাত ০ নাই ০ | চোত ০ নাই ০ | কিহতকৈ | দিম
(নিচুকণি গীত)

(২) হৰি বিষ্ণু | বোল্‌লা
হ্ৰীং০ ক্ৰীং০ | ফট্‌০ ফুঃ০
(নৱকান্ত বৰুৱা)

ধ্বনিৰ আয়তন-পৰিৱৰ্ত্তন

বৰ্ণপৰিচয়হীন কবিৰ মৌখিক ৰচনাত বহু ক্ষেত্ৰতে ধ্বনিসাম্যৰ সংশ্লিষ্ট স্বৰ ৰূপ আৰু বিশ্লিষ্ট মাত্ৰিক ৰূপৰ মাজত সামঞ্জস্যৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। সাধাৰণতে, এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিৰ সম্প্ৰসাৰণ অথবা সংকোচন ঘটে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

(১) হালধীয়া | **চৰায়ে** | বাও ধান | খায়
শহুৰৰ | **পুতেকে** | নাও মেলি | যায়
নাৰে বোলে | টুলুং ভুটুং |
ব'ঠাই বোলে | টুলুং ভুটুং |
গধূলিতে | ডবা কোবায় |
(নিচুকণি গীত)

(২) **লাও খা** | বেঙেনা খা |
দিনক দিনে | **বাঢ়ি যা** |
মাৰ সৰু | বাপেৰ সৰু |
তই হ'বি | বৰ বৰ গৰু |

(বিহু নাম)

ওপৰৰ পদ্য কেইফাকিত কেইবাটাও ত্রিস্বৰ আৰু দ্বিস্বৰ পৰ্ব্ব পৰিলক্ষিত হয়। তাৰে কেইটামানৰ বিশিষ্ট মাত্রিক ৰূপৰ কোনো সংগতি নাই। সেইবোৰ ক্ষেত্রত ধ্বনিৰ তথা স্বৰৰ সম্প্রসাৰণ ঘটিছে। অন্য ভাষাত ক'বলৈ গ'লে, বিকল্পে এক দীৰ্ঘায়ত ভংগীত ধ্বনি-গুচ্ছ উচ্চাৰিত হৈছে। বহু সময়ত এই ভংগীৰ লগত প্রত্নৰীতিৰ মাত্রিক উচ্চাৰণৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। যুগ্ম ধ্বনি-নিঃস্ব ত্রিস্বৰ পৰ্ব্বত আৰু মাত্র এটা যুগ্ম ধ্বনিৰে সাধিত দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বত নিৰক্ষৰ কবিয়ে এইদৰে ধ্বনিৰ সমতল ৰূপ দি ছন্দবৈচিত্র্য আনে। ঠিক সেইদৰে,

উকুলি মুকুলি | **তুকুলি কঁাহী** |
আদৌ দৌ | সোণৰ চাঁহী |
খেতি বাতি | শাক তোল |
কি কি চৰাইৰ | কি কি নাও |
সোণৰ চৰাইৰ | কথা কওঁ |

(গৰখীয়া নাম)

এই পদ্যফাকিত বিভিন্ন প্রকাৰৰ প্রকৰণবিশিষ্ট ধ্বনিৰ তথা স্বৰৰ সংকোচন লক্ষ্য কৰা যায়। প্রকৰণ সমূহ হ'ল : (১) ছটা অযুগ্ম ধ্বনি (২) পাঁচোটা অযুগ্ম ধ্বনি (৩) চাৰিটা অযুগ্ম আৰু এটা যুগ্ম ধ্বনি (৪) দুটা যুগ্ম আৰু তিনিটা অযুগ্ম ধ্বনি। এই আটাইকেইটা ক্ষেত্রতে নিৰ্দ্দিষ্ট ৰীতিত যুগ্ম ধ্বনি বিন্যস্ত নোহোৱা বাবে, চাৰিটাৰ অধিক স্বৰ পোৱা যায়। নিৰক্ষৰ কবিয়ে অত্যন্ত দ্রুত লয়ত আবৃত্তি কৰি, এই ধ্বনিগুচ্ছক ছয় মাত্রাৰ পৰিসীমাৰ ভিতৰলৈ আনি লয়। উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, কুলীন কবিৰ কবিতাত

এনে ধৰণৰ ধ্বনি-সংকোচন অথবা ধ্বনি-সম্প্রসাৰণ দেখা পালে, ছন্দপতন বুলিয়েই অভিহিত কৰা বিধেয়। তাৰো দৃষ্টান্ত পোৱা যায়,

ফাগুন হেৰা | তোমাৰ ছবি | আঁকো
মনত মোৰ | স্মৃতি তোমাৰ | ৰাখোঁ
কাগজ-পুথিত | ক'লা চিয়াঁ | হীৰে
সৰা পাতেৰে | বাটৰ ধূলি | ঢাকো
ভাবি-গুনি | **ভয়েৰে** | ধীৰে ধীৰে
ফাগুন হেৰা | **কি ছবি তুমি** | চাবা
মূৰ্খ মোক | নহয় তুমি | ভাবা
ফাকুৱা মই | **নেখেলোঁ** | আজি আৰু
সৰিল ফুল | ঢুকাল মৌ | পাৰ যে তুমি | পাবা
বছৰ যে যায় | হাঁহি নহয় | বাৰু
যাওঁতে যোৱা | বতাহ বোৱাই | যোৱা
ধূলি বালি | **জীৰ্ণতা** | **উৰোৱা** |
প্রাণত মোৰ | লাগক তাৰ | ঢৌ
উৰাই নিয়ক | নকওঁ যাক | কাকো
ফাগুন হেৰা | তোমাৰ ছবি | আঁকো

(কমলেশ্বৰ চলিহা)

মাত্র কেইটামান পৰ্ব্বত ধ্বনিৰ সম্প্রসাৰণ আৰু সংকোচন হোৱাৰ হেতুকেই এই কবিতাফাকিৰ ছন্দ স্বৰবৃত্তৰ দুৱাৰদলিৰ পৰা উভতি যাবলৈ বাধ্য হৈছে। এয়া অৱশ্যে ছন্দকুশল কবিৰ পৰীক্ষামূলক স্তৰৰহে ৰচনা। ন'হলে কিয় নঘটিব, ইয়াৰ ছন্দৰ ভাগ্যত শ্রুতিৰ মাল্যপ্রদান!

মাত্রা-সংস্থাপনৰ ৰীতি

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য, স্বৰবৃত্তৰ এই বিশিষ্ট মাত্রিক ৰূপটো সম্পূৰ্ণ প্রচ্ছন্ন। অৱশ্যে, ই কেৱল এই ছন্দৰীতিৰ অপৰিহাৰ্য্য

অঙ্গই নহয়—প্ৰাণস্পন্দনো। তথাপি, ছন্দোলিপিৰ সময়ত মাত্ৰা-সংস্থাপন কৰোঁতে, দেহাবয়বৰ সঠিক বাৰ্ত্তা দিব পাৰিলেই যথেষ্ট। মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতিসমূহ হ'ল:

(১) চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বত যুগ্ম অযুগ্ম নিৰ্ব্বিশেষে প্ৰতিটো ধ্বনিত এক মাত্ৰা সংস্থাপন কৰা প্ৰয়োজন।

(২) ত্ৰিস্বৰ পৰ্ব্বৰ আচৰণ যিহেতু চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বৰ অনুৰূপ, সেইবাবে তেনে পৰ্ব্বৰ একমাত্ৰ যুগ্ম ধ্বনি অথবা অন্তিম যুগ্ম ধ্বনিত দুই মাত্ৰা সংস্থাপন বিধেয়। যুগ্ম ধ্বনিৰ অভাৱত যৌগিক স্বৰান্ত ধ্বনিতে দুই মাত্ৰা দান কৰা উচিত।

(৩) চতুঃস্বৰ ৰূপকল্পৰ অন্তৰ্গত দ্বিস্বৰ পৰ্ব্বৰ প্ৰতিটো ধ্বনি যিহেতু সম্প্ৰসাৰিত, সেইবাবে উভয় ধ্বনিতে দুই মাত্ৰাকে সংস্থাপন কৰাই ৰীতি।

এতিয়া কেইটামান কবিতাৰ ছন্দোলিপি কৰি চোৱা হওক:

o : | |o:
(১) জোন ভাইটি | নমস্কাৰ
|| |o |o:
তুমি ইমান | পৰিষ্কাৰ
|o |o o|
তোমাৰ চোলাত | ইস্ত্ৰি
o o : o|
ওমৰাও চিং | মিস্ত্ৰি

(নৱকান্ত বৰুৱা)

এয়া হ'ল, ধেমেলীয়া সুৰৰ 'ননচেন্স্' পদ্যৰ মধুৰ পৰিৱেশন। আকৌ,

|o |o || || |o |o :
(২) ডাঙৰ দীঘল | ভুনি মাৰা | মূৰত ডাঙৰ | পাগ
|o |o |o |o : |o :
বিয়াই সভাই | ডাঙৰ চকুত | পায় ডাঙৰ | ভাগ

|o |o |o : |o |o ||
ডাঙৰ জাপিৰ | তলত যায় | ডাঙৰ পিৰাত | বহে
|o |o |o : |o |o ||
ডাঙৰ হোকাত | ধপাত খায় | ডাঙৰ ডাঙৰ | কাহে
|o || |o : |o || :
ডাঙৰ খাহি | ডাঙৰ মাছ | ডাঙৰ ভেটি | ভাৰ
|o |o |o |o |o || :
গোচৰ শোধাত | জগৰ ভঙাত | সদাই লাগে | তাৰ
|o oo |o || || |o :
ডাঙৰ বৈণীক | চুলিত ধৰি | মাৰে ডাঙৰ | চৰ
|o oo : || : |o :
ডাঙৰ চাউলৰ | ভাত দিয়ে | তাঁত শালত | ঘৰ

(বলিনাৰায়ণ বৰা)

এয়া হ'ল, স্বৰবৃত্ত পয়াৰৰ দৃষ্টান্ত।

সাধাৰণতে, স্বৰবৃত্ত ছন্দত দেশজ শব্দই ব্যৱহাৰ কৰা হয়, প্ৰচুৰ পৰিমাণে। তাৰ কাৰণ হ'ল, তৎসম শব্দৰ বিস্তাৰপ্ৰৱণতা প্ৰখৰ। মাত্ৰ এজন কবিৰ ৰচনাত এই ৰীতিতো পৰিমাৰ্জ্জিত তৎসম শব্দৰ অনবদ্য মৰ্ম্মস্পৰ্শিতা ফুটি উঠা দেখা যায়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

|| || |o |o
(৩) এটি হাঁহে | তৰাৰ মুখত |
|o o| ||
ফুলৰ গন্ধ | টানি
|| o| |o |o
এটি কান্দে | ধৰাৰ বুকত |
|o o| ||
কূলৰ বন্ধ | মানি
|| || |o |o
এটি আহে | প্ৰিয়ৰ ৰূপত |
|o |o ||
চুচুক্ চামাক্ | কৰি
|| || o| |o
ইটি থাকে | ৰুদ্ধ ঘৰত |

০। ।০ ।।
শূন্য শয়ন | ভৰি
।। ০। ।০ ।০
এটি মুক্ত | শিশুৰ প্ৰাণত |
।। ।০ ।।
নাচে আকাশ | জুৰি
।। ০। ।০ ।০
ইটি যুক্ত | আপোন কামত |
।। ঃ ।।
মৰে ডেই | পুৰি
।। ০। ।। ।।
এটি স্তব্ধ | গিৰি গুহা |
।০ ।০ ।।
সৰিৎ সাগৰ | জিনি
।। ০। ।। ।।
এটি ক্ষুব্ধ | ঘূৰি মহা |
।০ ।। ।।
নাপাই ক'তো | চিনি

(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

চহৰৰ ছোৱালী যেতিয়া ভিতৰুৱাল গাঁৱৰ বোৱাৰী হ'বলগীয়া পৰে, দুদিন পাচতে তাই কাষত কলহ লৈ নৈ-ঘাটলৈ যাওঁতে গাঁৱ জীয়ৰীক সিঞাৰিবলৈ শিকি পেলায়,

কাম চৰাইৰ ৰঙা ঠোঁট
তাতে দিলে সেন্দুৰ ফোঁট।
পিতাদেউ ঐ পিতাদেউ ঐ
দুকৈকৈ নিদিবি মোক॥

কবিয়ে সেই গোপন কথাৰ খবৰ ৰাখে। সেয়েহে, গুৰু-গম্ভী লিখাৰ ভাষাকো আনি বৰ্ণপৰিচয়হীন কবিৰ চোতালত নচুৱাবলৈ ভয় নকৰে।

অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জা

মিল

ছন্দসজ্জাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ পূৰ্ব্বে ছন্দৰ মিল সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্ন এটা বিবেচনা কৰি চাবলগীয়া হয়। মিল মানে পৰ্ব্বৰ অন্তিম ধ্বনিগুচ্ছৰ মিল অথবা চৰণান্তিক ধ্বনিগুচ্ছৰ মিল। বহুতৰে ধাৰণা, মিলৰ অবিহনে কবিতা-সৃষ্টি অসম্ভৱ; আৰু ছন্দ মানেই মিলৰ সমাৰ্থক কিবা এটা। অন্য বহুতৰে অভিমত, মিল একান্ত-ৰূপেই অলঙ্কাৰ-শাস্ত্ৰৰ অন্তৰ্ভুক্ত; আৰু ছন্দ-বিজ্ঞানৰ লগত ক্ষীণ-তম যোগসূত্ৰও নাই। দুয়োটা ধাৰণাই সম্পূৰ্ণৰূপে ভুল। প্ৰত্যেক ভাষাৰে এক আপোন বৈশিষ্ট্য অথবা প্ৰতিভা আছে। কবিতাৰ ছন্দস্পন্দ সেই বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত গভীৰভাবে নিৰ্ভৰশীল। ইংৰাজী ভাষাত আছে, ধ্বনিগুচ্ছৰ প্ৰস্বনৰ তাৰতম্য। আৰু সেই প্ৰস্বনৰ বিচিত্ৰ ৰূপকল্পৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰশীল, ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দস্পন্দ। সংস্কৃত ভাষাত আছে, ধ্বনিগুচ্ছৰ দৈৰ্ঘ্যৰ তাৰতম্য। আৰু লঘু-গুৰু ধ্বনিৰ বিচিত্ৰ বিন্যাসেই দান কৰে সেই ভাষাত ৰচিত কবিতাক এক অনিৰ্ব্বচনীয় ছন্দস্পন্দ। অসমীয়া ভাষাত প্ৰস্বনৰ ৰূপকল্প অচল; ঠিক সেইদৰে অসমান যতি-বিভাজনো প্ৰায় অচল। সেইবাবে, পৰ্ব্বৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰশীল অসমীয়া ছন্দৰ নিস্তৰঙ্গ ৰূপক অন্য কিবা উপকৰণেৰে অনুৰণিত কৰি তোলাটো একান্ত প্ৰয়োজন। মিল সেই প্ৰয়োজনীয় উপকৰণ। অৱশ্যে, এই উপকৰণ প্ৰাথমিক নহয়। কাৰণ, যুগ্ম ধ্বনিক বিশ্লিষ্ট ৰূপত বিন্যস্ত কৰি ধ্বনি-গুচ্ছক তৰঙ্গায়িত কৰাৰ উপায় অসমীয়া ছন্দত আছে। কিন্তু সেই প্ৰাথমিক উপকৰণৰ ছন্দক স্পন্দিত কৰি তোলাৰ ক্ষমতা যথেষ্ট সীমিত। সেইবাবেই, মিল অসমীয়া ছন্দ-বিজ্ঞানৰো বিষয়বস্তু।

মিল সম্পৰ্কে অন্য এটা ভুল ধাৰণা কোনো কাহানিবাৰে পৰা

আজিলৈকে চলি আহিছে। কেৱল চকুৰে দেখা মিল, ছন্দৰ ৰাজ্যত অচল। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

তানে পৰলোক ভৈল সৰ্ব্বে শোক
নিজ তনু ভঙ্গ ৰণে।
মেৰু ভঙ্গ যেন সিন্ধু ভৈলা পঙ্ক
মাণিক বিন্ধিলা ঘুণে॥
(কবিৰত্ন সৰস্বতী)

অথবা,

নাকান্দিবি ছুলীয়া নাকান্দিবি খুলীয়া
ফলিব বিধিৰে লিপি।
যমৰে টেকেলা আহিছে নিবলৈ
আছে দুৱাৰতে জুপি॥
(বেণুধৰ ৰাজখোৱা)

চকুৰে দেখাত যদিও দুয়োফাকি কবিতাৰে চৰণান্তিক মিল আছে, শ্ৰুতিৰ তাত মুঠেই সমৰ্থন নাই। অসমীয়া ছন্দৰ আদৰ্শ মিল হ'ল, দ্বিদল অথবা ত্ৰিদল মিল। দ্বিদল মিলৰ দৃষ্টান্ত,

অনাঘ্ৰাত কেতেকীৰ সোণোৱালী ৰেণু;
বৃন্দাবন মতলীয়া কলীয়াৰ বেণু।
(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা)

যৌগিক ছন্দৰ ভংগী যিহেতু সমমাত্ৰিক সেইবাবে, দ্বিদল মিলৰ কম অথবা বেচি মিল হ'লেই, মিলৰ পৰা প্ৰত্যাশিত স্পন্দন অনুভৱ কৰা নেযায়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত ত্ৰিদল মিলৰ সৌন্দৰ্য্য আটাইতকৈ বেচি ঐশ্বৰ্য্যময়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

নামিলা সিদিনা ধৰাৰ ধূলিত
আকাশী ৰূপৰ
জেউতি,

পৰশত তুমি ফুলালা সিদিনা
চম্পা, শেৱালি
সেউতি।
(দেৱকান্ত বৰুৱা)

ঠিক সেইদৰে দৃষ্টিগত মিল নহ'লেও, ধ্বনিগত মিল সম্ভৱপৰ হ'ব পাৰে। কেৱল লক্ষ্য ৰাখিব লাগিব যে, সিহঁত সম-স্বৰান্ত ধ্বনি হয় নে নহয়। তেনে এটি দৃষ্টান্ত,

চকুত তোমাৰ সপোনৰ মায়া
মুখত জোনৰ বিমল ছাঁ,
নিশাহত যেন কোমল ঘাঁহৰ
সুৰভিৰে পূৰ মৃদুল বা।
(দেৱকান্ত বৰুৱা)

ছন্দৰ ৰাজ্যত নিষিদ্ধ মিল হৈছে, যুগ্ম ধ্বনিৰ লগত অযুগ্ম ধ্বনিৰ সমাবেশ-প্ৰচেষ্টা। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

কায়স্থ শ্ৰীধৰ। তান পুত্ৰ দুৰ্গাবৰ।
বিৰচিলা গীত বিতোপন।
বাহুবল্ল থিকদাৰ। গন্ধৰ্ব্ব যে অৱতাৰ।
সৰ্ব্বক্ষণে ব্ৰাহ্মণী প্ৰসন্ন।
(দুৰ্গাবৰ কায়স্থ)

আৰু কেতিয়াবা দেখা যায়, প্ৰত্যাশিত মিলৰ ঠাইত সম্পূৰ্ণ অভাবিত অমিল। তেনেকুৱা অমিল ধ্বনিগুছই সমস্ত পংক্তিকে দোলায়িত কৰি তোলে, এক অপূৰ্ব্ব স্পন্দন মাধুৰ্য্যেৰে। ছন্দৰ ৰাজ্যত তাৰো আদৰ আছে। কাৰণ, সেই অভাবিত অমিলে সমস্ত কবিতাকে আনন্দ ৰসেৰে অভিষিক্ত কৰি তোলে। প্ৰকৃততে, এই যে অমিল সিও এক মিলৰে ৰূপায়ণ। সাধাৰণ মিলক ক'ব পাৰি, ললিত মিল। কাৰণ, সেই মিলৰ স্বভাৱ অতি শান্ত, সমাহিত। কিন্তু, এই

অভাবিত অমিলৰ নাম থ'ব পাৰি, পৌৰুষ মিল। কাৰণ, তাৰ প্ৰকৃতি অত্যন্ত পেশীবহুল। এইখিনিতে পৰিষ্কাৰকৈ উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন, ললিত মিলৰ প্ৰচুৰ সমাবেশৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতহে পৌৰুষ মিলৰ সামান্য মিশ্ৰণে ছন্দক আশা কৰা ধৰণে স্পন্দিত কৰি তুলিব পাৰে।

মিল সম্পৰ্কে এইখিনি কথাই ছন্দ-বিজ্ঞানৰ পৰিসীমাত পৰে। ইয়াৰ সিপাৰে যিখিনি—যমক-মিল, অনুপ্ৰাস প্ৰভৃতি, সেয়া অলংকাৰ-শাস্ত্ৰহে আলোচ্য বিষয়বস্তু।

ছন্দসজ্জা

ছন্দসজ্জা হ'ল, ছন্দৰ পৰ্ব্ব-সংযোজনৰ সামগ্ৰিক ৰূপ। যি বিশিষ্ট ৰূপকল্পত স্তৰকৰ অন্তৰ্ভূক্ত চৰণ আৰু পৰ্ব্ব সমূহ বিন্যস্ত হয়, আৰু সেই পৰ্ব্বসমূহৰ অন্তৰ্গত ধ্বনিসমূহ সংযোজিত হয়, সেই ৰূপকল্পৰ পৰিণতিকে ছন্দসজ্জা বুলি কোৱা হয়। 'পূৰ্ব্ব কবি অপ্ৰমাদী' সকল কেৱল কাব্য ৰচনা কৰিয়েই ক্ষান্ত নহৈছিল, তেওঁলোকে এই ছন্দসজ্জা সমূহৰ একোটা কাব্যিক নামো দি লৈছিল। ছন্দ-বিজ্ঞানৰ দৃষ্টিত এই নামাকৰণৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই; কাৰণ, সিহঁতক গাণিতিক ৰূপত ব্যক্ত কৰিবৰ উপায় বৰ্ত্তমান। তথাপিও, অসমীয়া ছন্দৰ চিৰাচৰিত ৰূপটোৰ আভাস পাবৰ কাৰণে বিভিন্ন নামেৰে সূচিত সেই ছন্দসজ্জা সমূহৰ এটা সম্যক ধাৰণা থকাটো প্ৰয়োজনীয়।

পদবন্ধ

প্ৰাচীন কবিসকলে ছন্দসজ্জাসমূহৰ দুবিধ নাম থৈছিল। তাৰে এবিধৰ ভিত্তি অৰ্দ্ধ-গাণিতিক, যাৰ মূল অনুপ্ৰেৰণা হ'ল সংস্কৃত ছান্দসিক গঙ্গাদাসৰ নিৰ্দ্দেশ, "পদ্যং চতুষ্পদী"। তেওঁলোকে কবিতাৰ এই ৰূপকল্পক পদবন্ধ আখ্যা দিছিল। কিন্তু ছন্দ-বিজ্ঞানৰ দৃষ্টিত পদ শব্দটোৰ অৰ্থ অতি ৰহস্যময়। কেতিয়াবা ই সমস্ত

কবিতাৰে সমাৰ্থক। কেতিয়াবা সমস্ত পংক্তিৰ অনুৰূপ। কিন্তু বেচি ভাগ ক্ষেত্ৰত, ই যুগ্ম পৰ্ব্ব, যুগ্মাতীত পৰ্ব্ব আৰু সাৰ্দ্ধ পৰ্ব্বৰ সমাৰ্থক। ইয়াৰ পৰা সহজে অনুধাবন কৰিব পাৰি, পদবন্ধ কেৱল যৌগিক ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতেই প্ৰযোজ্য।

পদবন্ধ মূলতে তিনিটা ৰূপত বিভক্তঃ দ্বিপদী, ত্ৰিপদী আৰু চৌপদী। দ্বিপদী হ'ল, সকলোৰে চিনি পোৱা পয়াৰ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

কিসক বা ভাগিন খা | নক নপঠাইলা
এহি বুলি পুনু মাতি | পঠায়া বুলিলা

(দৈত্যাৰি ঠাকুৰ)

ইয়াৰ পৰা সহজে উপলব্ধি কৰিব পাৰি, তেওঁলোকে দ্বিপদীৰ ক্ষেত্ৰত সমস্ত পংক্তিকে এক অবিভাজ্য পদ বুলি গণনা কৰিছিল। কাৰণ, প্ৰাচীন কবিসকলে সাধাৰণতে শব্দৰ মাজত যতি-সংস্থাপন মুঠেই অনুমোদন নকৰিছিল। সেইবাবেই, প্ৰাচীন পয়াৰ সমূহত সমমাত্ৰিক তাল বহু সময়ত অনুভূত নহয়। অৱশ্যে, ছন্দকুশল কবিৰ ক্ষেত্ৰত সেই তাল স্পন্দিত হৈছিল। আৰু সেই ধ্বনিমাধুৰ্য্য কবিৰ ব্যক্তিগত প্ৰতিভাৰে পৰিচায়ক আছিল।

ত্ৰিপদীৰ দুটা বিভাগঃ লঘু আৰু দীৰ্ঘ। লঘু ত্ৰিপদীৰ দৃষ্টান্ত,

লোহিত উত্তৰ | কাথৰে প্ৰকাশে |
নাৰায়ণপুৰ বন্ধ |
তাৰ মধ্যভাগে | মাজৰ তালুক |
কহিবো কত মহত্ব |

(অনিৰুদ্ধদেৱ)

ঠিক সেইদৰে দীৰ্ঘ ত্ৰিপদীৰ দৃষ্টান্ত,

বৰদোৱা নাম গ্ৰাম | শস্যে-মৎস্যে অনুপাম |
লৌহিত্যৰ জলে অনুকুল |

ভৈলা সেই গ্ৰামেশ্বৰ । যাৰ নাম ৰাজধৰ ।
কায়স্থ কুলৰ পদ্মফুল ।
(শঙ্কৰদেৱ)

উভয় প্ৰকাৰ ত্ৰিপদীতে দেখা যায়, পদ এহাতে যেনেকৈ যুগ্ম পৰ্ব্বৰ সমাৰ্থক; আনহাতে তেনেকৈ, অতিপূৰ্ণ পৰ্ব্বৰো সমাৰ্থক। দ্বিপদী আৰু ত্ৰিপদীৰ গঠন-ভঙ্গীলৈ লক্ষ্য কৰি এনে এটা সিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰি যে, পদ ছন্দৰ লিপিগত বিভাগ। কিন্তু, চৌপদী সমূহৰ গঠন-ভঙ্গীলৈ চালে তৎক্ষণাৎ সেই সিদ্ধান্ত পৰিবৰ্ত্তিত কৰিবলগীয়া হয়।

ত্ৰিপদীৰ দৰে চৌপদীও দুবিধঃ লঘু আৰু দীৰ্ঘ। লঘু চৌপদীৰ দৃষ্টান্তঃ

হেন মহা দিব্য বন । দেখিলন্ত ত্ৰিনয়ন ।
দিব্য কন্যা এক । আছে তাতে ।
কোটি লক্ষ্মী সম নোহে । কটাক্ষে ত্ৰৈলোক্য মোহে ।
ভণ্টা খেৰি খেলে । তুয়ো হাতে ।
(শঙ্কৰদেৱ)

ঠিক সেইদৰে, দীৰ্ঘ চৌপদীৰ দৃষ্টান্তঃ

যতেক জোনাকী কুল । আনন্দতে বিয়াকুল ।
উৰে ঘূৰি ঘূৰি ঘনে । উঠে ঘনে নাই ।
জোনৰ জোনাক চাই । আপোনাকো পোহৰাই ।
নিজকো একণ জোন । বুলি ওফোন্দায় !
(ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত)

সহজেই উপলব্ধি কৰিব পাৰি যে, লিপিগত বিভাগেই পদ নহয়— তাত ধ্বনিৰো অংশ আছে। সেইবাবে খুব বেচি ইমানেই ক'ব পাৰি যে, পদ বুলিলে বিভিন্ন ছন্দসজ্জাত চাৰি, ছয় অথবা আঁঠ মাত্ৰাৰ ছন্দ-বিভাগৰে ইঙ্গিত দিয়া হয়।

গতিকে দেখা যায়, অসমীয়া ছন্দত পদবন্ধ সমূহৰ ধ্বনিবিন্যাস তলত দিয়া ৰূপকল্প কেইটাত পোৱা যায়ঃ

দ্বিপদী=৮+৬
লঘু ত্ৰিপদী=৬+৬+৮
দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী=৮+৮+১০
লঘু চৌপদী=৮+৮+৬+৪
দীৰ্ঘ চৌপদী=৮+৮+৮+৬

কিন্তু পদবন্ধ যদিও আপাতদৃষ্টিত গাণিতিক ভিত্তিতে প্ৰতিষ্ঠিত, তথাপি ছন্দৰ গঠন-ভঙ্গী বিশ্লেষণৰ পক্ষে ই যথেষ্ট নহয়। তাৰ কাৰণ কেইবাটাও। প্ৰথমতে, অসমীয়া ছন্দত এই পাঁচোটা ৰূপকল্পৰ বাহিৰেও আৰু বহুতো ৰূপকল্পত ধ্বনিগুচ্ছ বিন্যস্ত হয়। দ্বিতীয়তে, এই পদবন্ধ সমূহ কেৱল যৌগিক ৰীতিতহে প্ৰযোজ্য। কাৰণ, বাকী ৰীতি কেইটাত মিশ্ৰিত পৰ্ব্বৰ অৱকাশ মুঠেই নাই। তৃতীয়তে, এই পদবন্ধ সমূহত চৰণৰ ৰূপ-কল্প সম্পৰ্কেহে ইঙ্গিত পোৱা যায়। কিন্তু, স্তৱকৰ অন্তৰ্গত চৰণ সমূহ কিদৰে বিন্যস্ত হ'ব লাগে, তাৰ কোনো আভাসেই নাই। সেইবাবে, এই নামাকৰণৰ কোনো বৈজ্ঞানিক ভিত্তি স্বীকাৰ কৰি ল'ব নোৱাৰি।

ছন্দসজ্জাৰ ৰূপকল্প

অন্যাবিধ নামাকৰণ ৰসৰ ভিত্তিত আৰু গৌণতঃ মিলক আশ্ৰয় কৰি প্ৰতিষ্ঠিত। দেখা যায়, এই শ্ৰেণী ছন্দসজ্জাই বহু দূৰলৈকে ছন্দ-বিজ্ঞানৰ প্ৰয়োজন পূৰণ কৰিবলৈ সমৰ্থ। এতিয়া সিহঁতৰ গঠন-ভঙ্গী পৰীক্ষা কৰি চোৱা হওক।

দ্বিপৰ্ব্বিক ছন্দসজ্জা সমূহৰ ভিতৰত পৰে—ঝুমুৰা, দিগক্ষৰা, কুসুমমালা, ঝুনা, পয়াৰ, দীৰ্ঘ পয়াৰ আৰু মালতী।

ঝুমুৰাৰ ৰূপকল্প পূৰ্ণপৰ্ব্বিক। মাত্ৰা-সঙ্কেত হ'ল, ৪+৪।

চাৰি চৰণেৰে একোটা স্তৱক ৰচিত হয়। মিলৰ নিৰ্দ্দেশ ক–ক–খ–খ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

কতো বেলি | হানে গাছ |
কতো কোনো | চাপি কাছ |
যুঝিলন্ত | মাল-বান্ধে |
ধৰি ভৰি | ভৰি ছান্দে |

(শঙ্কৰদেৱ)

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, এই ছন্দসজ্জাৰ স্তৱক আধুনিক অৰ্থত সুবলয়িত মণ্ডল নহয়। সেইবাবেই, খণ্ডকাব্য ৰচনাৰ যুগত ইয়াৰ আদৰ কমি আহিছে। কিন্তু মহাকাব্য ৰচনাৰ যুগত ইয়াৰ নুপুৰ-নিক্কন কবিসকলৰ অত্যন্ত প্ৰিয় উপকৰণ আছিল।

দিগক্ষৰাৰ ৰূপকল্প অতিপূৰ্ণপৰ্ব্বিক। মাত্ৰা-সঙ্কেত, ৪+৬। প্ৰতিটো স্তৱকত চাৰিটাকৈ চৰণ থাকে। মিলৰ নিৰ্দ্দেশ, ক–ক–খ–খ জাতীয়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

শুনি ৰাজা | তনু লোমাঞ্চিত |
কৰে স্তুতি | পড়িয়া ভূমিত |
লক্ষ্মীকান্ত | তোমাক প্ৰণাম |
তনু যাৰ | জলে মেঘ-শ্যাম |

(শঙ্কৰদেৱ)

ঝুমুৰাৰ দৰেই এই ছন্দসজ্জাও মহাকাব্যৰে উপকৰণ। কিন্তু আধুনিক কবিয়ে ইয়াৰ সামান্য পৰিৱৰ্ত্তন কৰি খণ্ডকাব্যৰ উপযোগী কৰি লৈছে। পূৰ্ণ যতি প্ৰতি পংক্তিৰ পৰা অপসৰণ কৰি দুটা পংক্তিৰ শেষত সংস্থাপন কৰি লোৱা হয়। তাৰ ফলত, প্ৰত্যেক স্তৱকত দুটাকৈ চৰণ বিন্যস্ত কৰা দেখা যায়। আৰু উভয় চৰণৰে অন্তিম ধ্বনিগুচ্ছ মিলযুক্ত হয়। তাৰে দৃষ্টান্ত,

সপোনৰ | প্ৰথম পুৱাতে |
সাৰ পাই | উঠিলোঁ যেতিয়া |

দেখিছিলোঁ | তোমাৰ ছবিটি |
জীৱনত | প্ৰেমৰ অমিয়া |

(যতীন দুৱৰা)

যদিও চকুৰে দেখাত, দুয়োটা দৃষ্টান্তৰে ৰূপ একেটাই, কাণেৰে শুনাত, দুয়োটাৰ মাজত গভীৰ পাৰ্থক্য অনুভৱ কৰা যায়। কাৰণ, নতুন দৃষ্টান্তটো প্ৰকৃততে চতুষ্পৰ্ব্বিক ছন্দসজ্জা। তদুপৰি ইয়াৰ মাত্ৰা-সঙ্কেত, ৪+৬+৪+৬—এই একান্তৰ ৰূপকল্পেৰে বিন্যস্ত। মিত্ৰবৰ্ণৰ আদৰ্শও বেলেগ, অ–ক–আ–ক ৰূপৰ।

কুসুমমালাৰ ৰূপকল্প পূৰ্ণপৰ্ব্বিক। মাত্ৰা-সঙ্কেত, ৬+৬। দুই চৰণেৰে একোটি স্তৱক ৰচিত হয়। চাৰিওটা পৰ্ব্বৰে মিত্ৰবৰ্ণৰ সুমিতি লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

তুমি নিৰঞ্জন | পাতক ভঞ্জন |
দানৱ গঞ্জন | গোপিকা ৰঞ্জন |

(শঙ্কৰদেৱ)

ঝুনা বা একাৱলীৰ ৰূপকল্প অপূৰ্ণপৰ্ব্বিক। ইয়াৰ মাত্ৰা-সঙ্কেত, ৬+৫। চাৰি চৰণেৰে একোটি স্তৱক বিন্যস্ত হয়। মিত্ৰ-বৰ্ণৰ নিৰ্দ্দেশ, ক–ক–খ–খ। তাৰে দৃষ্টান্ত,

মেঘ-সম শ্যাম | বসন পীত,
ৰত্নৰ কিৰীটি | শিৰে শোভিত
কৰ্ণত মকৰ | জলে কুণ্ডল
ধনু-সম শোভে | ভ্ৰুৱ-যুগল

(শঙ্কৰদেৱ)

অসমীয়া কবিতাত আটাইতকৈ বেচি প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাটো হ'ল, পয়াৰ। পয়াৰৰ ৰূপকল্প অপূৰ্ণপৰ্ব্বিক। মাত্ৰা-সঙ্কেত, ৮+৬। বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ স্তৱক এই ছন্দসজ্জাৰ বৈশিষ্ট্য। দুই চৰণৰ পৰা আঁঠ চৰণলৈকে একোটা স্তৱকত পোৱা যায়। আৰু মিত্ৰবৰ্ণৰ নিৰ্দ্দেশো বিচিত্ৰ। পয়াৰৰ দৃষ্টান্ত,

ভাগি গ'ল বীণখনি । ছিগি গ'ল তাঁৰ ।
বৈ গ'ল অৱশেষ । অমিয় জোকাৰ ।

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা)

বৰ্ত্তমান যুগত দীৰ্ঘতৰ এবিধ পয়াৰৰ প্ৰচলন খুব বেচি দেখা যায়। এই পয়াৰৰ দ্বিতীয় পৰ্ব্বটো সাৰ্দ্ধ পৰ্ব্বৰ পৰিৱৰ্ত্তে যুগ্মাতীত পৰ্ব্ব। ইয়াৰ মাত্ৰা-সংকেত, ৮+১০। লঘু পয়াৰৰ দৰে মিত্ৰবৰ্ণৰ নিৰ্দ্দেশ এই ছন্দসজ্জাতো অসংখ্য আৰু বিচিত্ৰ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

নাৰীৰ দেহৰ উম । ফুল তৰা ৰাতিৰ আকাশ ।
মহণ্ডা দামেৰে কিনা । সুকোমল তোমাৰ মণ্ডহ ।
খুব বেচি দৰকাৰ । জীৱনত ইবোৰ বস্তৰ ।
হ'ব পাৰে পূৰ্ণ তাৰ । ঈশ্বৰৰ অসীম বিৰহ ।

(হোমেন বৰগোহাঞি)

মালতীৰ মাত্ৰা-সংকেত, ৮+৭। ইয়াতো দেখা যায়, বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ স্তৱক ৰচনা। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

তেনুৱা নাৰকী প্ৰাণ । কিনো হ'ব ৰাখিলে ।
মহাপাপ হ'ব মোৰ । সতীৰাণী মৰিলে ।

(হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা)

ত্ৰিপাৰ্ব্বিক ছন্দসজ্জা সমূহৰ ভিতৰত পৰে ঃ ছবি আৰু দুলড়ী। ছবিৰ অন্তিম পৰ্ব্ব অতিপূৰ্ণপদী। ৰূপকল্পৰ মাত্ৰা-সংকেত, ৮+৮+১০। দুই চৰণেৰে স্তৱক নিৰ্দ্দেশিত হয়। উভয় চৰণৰে মিত্ৰবৰ্ণৰ উপৰিও, বহু সময়ত ১ম আৰু ২য় পৰ্ব্ব; ৪ৰ্থ আৰু ৫ম পৰ্ব্বৰো মিত্ৰবৰ্ণ পৰিলক্ষিত হয়। যেনে ঃ

দুখীয়াৰ ভগা পঁজা । একোখনি তীৰ্থ তাত ।
একোখনি পুণ্যৰ আশ্ৰম ।
মৰিলে পুনৰ আহি । দুখীয়া দেশতে মোৰ ।
লওঁ যেন পুনৰ জনম ।

(নলিনীবালা দেৱী)

দুলড়ীতো অন্তিম পৰ্ব্ব অতিপূৰ্ণপদী। মাত্ৰা-সংকেত, ৬+৬+৮। মিত্ৰবৰ্ণ আৰু চৰণ সম্পৰ্কে ছবি সম্পৰ্কীয় উক্তিয়েই প্ৰযোজ্য। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

ফুলনিত কোনে । নিশা নাচিছিল ।
ছিগি ৰ'ই গ'ল মণি ।
ৰঙিলীৰ ভাৱ । হাঁহি নাচোনৰ ।
ৰ'ল চিন এই কণি ।

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা)

চতুষ্পাৰ্ব্বিক ছন্দসজ্জাৰ ভিতৰত বিশুদ্ধ ছন্দসজ্জা এবিধ, লেছাৰি। আনকি, লেছাৰিকো সংকৰ বুলিয়েই ক'ব পাৰি। কাৰণ, লেছাৰিৰ প্ৰতিটো চৰণত আছে, দিগক্ষৰাৰ দুটা চৰণ আৰু পয়াৰৰ এটা চৰণ। লেছাৰিৰ ৰূপকল্প হ'ল, ১০+১০+৮+৬ মাত্ৰা-সংকেতৰ। প্ৰতিটো স্তৱকত দুটিকৈ মিলযুক্ত চৰণ থাকে। তাৰে দৃষ্টান্ত,

সৰোবৰে গ্ৰাহে ধৰি আছে । গজেন্দ্ৰ পীড়াক পায়া পাছে ।
আকাশে গৰুড়-কন্ধে । চক্ৰ ধৰি হৰি ।
দেখি সুৱৰ্ণৰ পদ্ম ধৰি । বোলে দুখে আৰ্ত্তনাদ কৰি ।
নমো ভগৱন্ত গুৰু । লৈয়ো দাস কৰি ।

(মাধৱদেৱ)

পঞ্চপাৰ্ব্বিক ছন্দসজ্জা অসমীয়া কবিতাত নাই। ষড়পাৰ্ব্বিক ছন্দসজ্জাও মাত্ৰ এবিধ। তাৰ নাম, মুক্তাৱলী। ৰূপকল্পৰ মাত্ৰা-সংকেত, ৬+৬+৬+৬+৬+৮। দুই চৰণেৰে একোটি স্তৱক ৰচিত হয়। সদায় দেখা যায়, ৪ৰ্থ পৰ্ব্বৰ অন্তত তান দিবৰ কাৰণে এটি অতিৰিক্ত 'এ' ধ্বনি থাকে। সুৰৰ কাৰণে যদিও তাৰ প্ৰয়োজন, ছন্দৰ কাৰণে সি সম্পূৰ্ণৰূপে অনাৱশ্যকীয়। ছন্দোলিপিৰ সময়ত বিনা দ্বিধাই তাক বাদ দি থ'ব পাৰি। সেই মুক্তাৱলীৰে দৃষ্টান্ত,

উঠা প্ৰাণেশ্বৰ । কৰিছোঁ কাতৰ ।
শ্ৰুতি সুখকৰ । শ্ৰীমুখৰ স্বৰ । এ
কৰিয়া সাদৰ । শুনোৱা বাৰেক মোক ।
চোৱা চকু মেলি । ৰোষ-ঠেস ঠেলি ।
নকৰিবা বেলি । যাই প্ৰাণ গেলি । এ
উঠি কৰা কেলি । পাহৰোহোঁ যত শোক ।

(ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত)

লক্ষ্য কৰিলে বুজিব পাৰি, প্ৰতি চৰণৰ অন্তৰ্গত প্ৰথম পাঁচোটা পৰ্ব্ব মিত্ৰবৰ্ণযুক্ত। তদুপৰি, চৰণান্তিক ধ্বনিয়ে-ধ্বনিয়ে মিল।

ইয়াৰ বাহিৰেও অন্য এবিধ ছন্দসজ্জা আছে। নাম, পাঞ্চালী। ইয়াৰ গঠন-ভংগী আমোদজনক। প্ৰথম চৰণ ত্ৰিপৰ্ব্বিক; দ্বিতীয় চৰণ দ্বিপৰ্ব্বিক। আৰু এই দুই চৰণেৰেই বিন্যস্ত ইয়াৰ স্তৱক। প্ৰতিটো পৰ্ব্বই মিত্ৰবৰ্ণ-সূচিত। তাৰে দৃষ্টান্ত,

প্ৰমত্ত মাতঙ্গ । যৈসন পতঙ্গ । নিপাৰল অঙ্গ ।
দশন উপাৰি । প্ৰবেশল ৰঙ্গ ।

(শঙ্কৰদেৱ)

তথাপি, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জাৰ তালিকা সম্পূৰ্ণ নহ'ল। কাৰণ, অসমীয়া ছন্দত এই মূল ছন্দসজ্জা সমূহক লৈ ৰাশি ৰাশি সংকৰ-ছন্দসজ্জা ৰচিত হোৱা দেখা যায়। তাৰে ভিতৰত বহু-প্ৰচলিত কেইটামানৰ দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল। উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, এনে সংকৰ ছন্দসজ্জাৰ বেছিভাগেই ত্ৰিপৰ্ব্বিক অথবা চতুষ্পৰ্ব্বিক।

ত্ৰিপৰ্ব্বিক সংকৰ-ছন্দসজ্জাৰ দুটি দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল,

(১) তেওঁ কোন নিষ্ঠুৰ অনঙ্গ । যাৰ বাৰে শৰীৰ সৰ্ব্বাঙ্গ ।
আজি মোৰ ইদৰে পুৰিছে ।
বই পৰা চকুৰ পাহিৰে । মনোৰম কল্পনা হাঁহিৰে ।
এইদৰে জীৱন জুৰিছে ।

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

আৰু,

(২) ধৰে নে জনম কেৰে । এই মৰতত ।
শিলাময় কৰি তাৰ হিয়া ।
এয়ে মোৰ জন্মভূমি । বুলি মনে মনে ।
এবাৰো যি কোৱা নাইকিয়া ।

(পদ্মধৰ চলিহা)

ইয়াৰ প্ৰথম স্তৱকটো লেছাৰিৰ প্ৰাৰম্ভিক চৰণাংশ আৰু ছবিৰ অন্তিম পৰ্ব্বৰ সংকৰ। দ্বিতীয় স্তৱকটো পয়াৰ আৰু ছবিৰ অন্তিম পৰ্ব্বৰ মিশ্ৰণ।

চতুষ্পৰ্ব্বিক সংকৰ-ছন্দসজ্জাৰ ভিতৰত ঠিক তেনেদৰে এই তিনিটা ৰূপ বহু-প্ৰচলিত :

(১) আজিয়েই দিয়া । কালিল'ই কিয় ।
কোনে জানে মোৰ । কালি কি হ'ব ।
হেজাৰ হেজাৰ । বছৰ বিয়পা ।
হয়তো অতীতে । সামৰি থ'ব ।

(যতীন দুৱৰা)

আৰু,

(২) মহা মহা পুৰুষৰ । চানেকিৰে জীৱনৰ ।
আমিও কৰিব পাৰোঁ । জীৱন গঢ়িত ।
অভিনয় শেষ হ'লে । আয়ু-বেলি মাৰ গ'লে ।
থৈ যাব পাৰোঁ খোজ । সময়-বালিত ।

(আনন্দ আগৰৱালা)

আৰু,

(৩) বাৰ-পাচি বেজাৰৰ । গধুৰ বোজাটি মোৰ ।
তুলি ল'ই মূৰ' ওপৰত । বাট চাই ৰ'ম শেষ দিন ।
জীৱন পেলাব ঢাকি । আহি অন্ধকাৰ ঘোৰ ।
মাৰ যাম তাৰেই বুকুত । বাজি ৰ'ব একেথনি বীণ ।

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

ইয়াৰ প্ৰথম স্তৱকটো দুলড়ীৰ প্ৰাৰম্ভিক চৰণাংশ আৰু ঝুনাৰ এটি চৰণৰ মধ্যৰ মিল। দ্বিতীয় স্তৱকটো ছবিৰ প্ৰাৰম্ভিক চৰণাংশ আৰু পয়াৰৰ সংকৰ। ঠিক সেইদৰে, তৃতীয় স্তৱকটো ছবিৰ প্ৰাৰম্ভিক চৰণাংশৰ লগত লেছাৰিৰ প্ৰাৰম্ভিক চৰণাংশৰ মিশ্ৰণ।

এখনি তালিকাৰ সহায়ত, আৱহমান কালৰ পৰা চলি অহা ছন্দ-সজ্জা সমূহৰ গাণিতিক ৰূপটো বিশ্লেষণ কৰি দিয়া হ'লঃ

	বিশুদ্ধ		সংকৰ	
দ্বিপৰ্ব্বিকঃ	ঝুমুৰা	৪+৪		
	দিগক্ষৰা	৪+৬		
	কুসুমমালা	৬+৬		
	ঝুনা	৬+৫		
	পয়াৰ	৮+৬		
	মালতী	৮+৭		
	দীৰ্ঘ পয়াৰ	৮+১০		
ত্ৰিপৰ্ব্বিক	দুলড়ী	৬+৬+৮	পয়াৰ+½ ছবি	৮+৬+১০
	ছবি	৮+৮+১০	½ লেছাৰি+½ ছবি	১০+১০+১০
চতুষ্পৰ্ব্বিক	লেছাৰি		½ দুলড়ী+ঝুনা	৬+৬+৬+৫
			½ ছবি+পয়াৰ	৮+৮+৮+৬
			½ ছবি+½ লেছাৰি	৮+৮+১০+১০
ষড়পৰ্ব্বিক	মুক্তাৱলী	৬+৬+৬+৬+৬+৮		

যদিও কামনা কৰিবৰ মন যায়, সংকৰ-ছন্দসজ্জা সমূহৰো একোটি স্বতন্ত্ৰ-নাম যদি কোনোবা কবিয়ে ৰাখিলেহেঁতেন, তথাপি স্বীকাৰ নকৰি উপায় নাই যে নামাকৰণে আমাৰ সকলো সমস্যা দূৰ কৰিব

নোৱাৰিলেহেঁতেন। প্ৰাচীন কবিয়ে কবিতাৰ শিতানত ছন্দসজ্জাৰ নাম লিখিবলৈ নেপাহৰিছিল। কিন্তু, নিত্য-নতুন স্তৱক নিৰ্ম্মাণ কৰাৰ প্ৰয়োজন অনুভূত হোৱাৰ লগে লগেই, কবিয়ে সেই অভ্যাস হেৰুৱাই পেলালে। আনহাতে, সমস্ত ছন্দসজ্জাৰে বিন্যাস-ৰীতি একে নহয় যে, এখন তালিকা কৰি মূলনীতি নিৰূপণ কৰিব পাৰি। ওপৰৰ তালিকাখনতে পাঞ্চালী ছন্দসজ্জাৰ বাবে ঠাইৰ অভাৱ। কাৰণ, তাৰ উভয় চৰণৰ পৰিমাপ সমান নহয়।

পাঞ্চালীৰ দৰে অপূৰ্ণ চৰণ লৈ ৰচিত হোৱা স্তৱকৰ অন্যান্য বহু-প্ৰচলিত ছন্দসজ্জা বিৰল নহয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

গড়গাওঁ, গড়গাওঁ ।
কথা শুনি তল যাওঁ ।
বাট দেখি পিছলে যে পাৰ ।
দিখৌৰ সোঁতত যোৱা ।
ভটীয়নী বল পোৱা ।
উভতিব খোজে মাৰ নাও ।
ওচৰতে দেখি গড়গাওঁ ।

(বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা)

ঠিক সেইদৰে অন্য এটি ছন্দসজ্জাৰ দৃষ্টান্ত,

সন্ধিয়াৰ আকাশৰ । সৰু তৰাটিৰ ।
সাদৰৰ শেষ আৱাহন ।
সেউজীয়া প্ৰকৃতিৰ । কোমল কোলাত ।
খেলা মোৰ হ'ল সমাপন ।
সাদৰৰ শেষ আৱাহন ।
নাও মেলি আহিলোঁ আঁতৰি ।
অতীতক নেযাবা পাহৰি ।

(যতীন দুৱৰা)

উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন, আগৰ দৃষ্টান্তটিত স্তৱক যিদৰে তিনিটা চৰণৰে বিন্যস্ত আৰু শেষ চৰণটো যিদৰে অপূৰ্ণ চৰণ, ঠিক সেইদৰে পাচৰ

দৃষ্টান্তটো দুটা সম্পূৰ্ণ চৰণ আৰু তিনিটা অপূৰ্ণ চৰণ—মুঠ পাঁচোটা চৰণৰে বিন্যস্ত।

কেৱল সেয়ে নহয়, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত কেতিয়াবা দুবিধ ভিন্ন ছন্দসজ্জাৰ দুটা সম্পূৰ্ণ চৰণলৈ এটা নতুন স্তৱক ৰচিত হোৱাও দেখা যায়। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত, যাৰ মাত্ৰা-সঙ্কেত—(১০+১০+১০)+(৮+৮+১০) ঃ

সোণাটিয়ে মুখেৰে নেমাতে | সোণাটিয়ে কথাও নেপাতে |
সোণটিক কোনে কি কৰিলে |
মুখখনি সোণটিৰ | হাঁহিখিনি জোনটিৰ |
আহি ক'ৰ মেঘে আৱৰিলে |

(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

এই সকলোবোৰ দৃষ্টান্তলৈ লক্ষ্য কৰি এই সিদ্ধান্তলৈ আহিব-লগীয়া হয় যে, গাণিতিক সূত্ৰেৰেই ছন্দসজ্জাৰ সঠিক পৰিচয় দিয়াটো সম্ভৱপৰ। আৰু সেই সূত্ৰৰ প্ৰধান উপকৰণ প্ৰতি চৰণৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস আৰু প্ৰতি স্তৱকৰ চৰণ-বিন্যাস। বিকল্পে বিভিন্ন চৰণৰ সম্পূৰ্ণ পৰ্ব্ব-বিন্যাস নিৰ্দ্দেশ কৰাৰো প্ৰয়োজন হৈ পৰে।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য, অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দসজ্জাত দুইৰ পৰা আঁঠলৈকে যি কোনো পৰিমাণৰ চৰণেৰে স্তৱক ৰচিত হ'ব পাৰে। নিত্য-নতুন সেই ছন্দসজ্জা সমূহৰ প্ৰত্যেকৰে দৃষ্টান্ত দিয়াটো অসম্ভৱ। তাৰ ভিতৰত কেৱল এবিধ ছন্দসজ্জাৰ বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনাৰ প্ৰয়োজন অনস্বীকাৰ্য্য।

চনেট

ইংৰাজী কবিতাৰ অনুপ্ৰেৰণাত সমৃদ্ধি লাভ কৰা সেই বিশিষ্ট ছন্দসজ্জাৰ নাম, চনেট। বহুতে অৱশ্যে ইয়াৰ নাম চতুৰ্দ্দশপদীও ৰাখিছে। 'পদ' শব্দটো যিহেতু বিভিন্ন অৰ্থবাচক, সেইবাবে সেই নাম নৰখাই উচিত। অত্যন্ত স্থপতিকুশল আৰু দৃঢ়পিনদ্ধ এই

ছন্দসজ্জাৰ সৰ্ব্বমুঠ চৰণ-সংখ্যা, চৈধ্য। আৰু এই চৰণসমূহ পয়াৰৰ ৰূপকল্পত বিন্যস্ত। স্তৱক-নিৰ্ম্মাণৰ দুটা স্বতন্ত্ৰ ৰীতি আছে। তাৰে এটা ৰীতিৰ প্ৰবৰ্ত্তক হ'ল, বিখ্যাত ইটালীয় কবি পেট্ৰাৰ্ক। এই ৰীতি অনুসৰি প্ৰতিটো চনেটৰ দুটা স্তৱক থাকে। প্ৰথম স্তৱকটো আঁঠোটা চৰণেৰে গ্ৰথিত এক অষ্টক। এই অষ্টকৰ মিত্ৰ-বৰ্ণৰ মাত্ৰা-সঙ্কেত হ'ল, ক—খ—খ—ক, ক—খ—খ—ক। ইয়াক অনু-সৰণ কৰে ছটা চৰণেৰে ৰচিত এক ষড়কে। সচৰাচৰ এই ষড়কৰ মিত্ৰবৰ্ণ-বিন্যাস হয়, গ—ঘ—গ, ঘ—গ—ঘ প্ৰণালীত।

এই ছন্দসজ্জাৰ মূলবস্তু হ'ল, অষ্টক আৰু ষড়কৰ ভাবগত সম্পৰ্ক। উভয় স্তৱক উভয়ৰে পৰিপূৰক। সাধাৰণতে দেখা যায় —এটি স্তৱকত থাকে, কোনো এক কাব্যিক প্ৰশ্ন, আনটো স্তৱকত সেই প্ৰশ্নৰ সমিধান; অথবা এক বিস্ময়ৰ অৱতাৰণা আৰু তাৰ কাৰণ-সমাধান; অথবা এক গভীৰ বেদনা আৰু এক সান্ত্বনাৰ সুৰ। মুঠৰ ওপৰত, এটি ভাব-চেতনাৰ মধুৰ স্পন্দন আৰু তাৰ সুন্দৰ নিষ্ক্ৰান্তিৰে পৰস্পৰ-গ্ৰথিত এই ছন্দসজ্জা। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত,

সৌন্দৰ্য্যৰ বুকুৰ কাঁচলি উদঙাই
প্ৰকৃতিৰ চোঁ-ঘৰ চালোঁ পিত্ পিত্;
কুকুৰাঠেঙীয়া এই আখৰকিটিত
যি অমিয়া ঘঁহা আছে, ক'তো আৰু নাই।

কবি-নিকুঞ্জত ফুলি কত কবিতাই
মলয়াত উটি উটি ফুৰে পৃথিবীত,
তোমাৰ চিঠিয়ে কিন্তু জানে যিটি গীত,
কবিতাৰ কাব্যে তাঁৰ গোন্ধকো নাপায়।

ফুল ফুলে, সৰি যায়, শুকান বননি,
বসন্তৰ কুঁহি-পাত ৰ'দত লেৰেলে;
তোমাৰ চিঠিয়ে প্ৰিয় জানে কি মোহিনী,
নিতৌ নোহোৱা বাহী ন ন ফুল মেলে।

যত শুঙো, চুমা খাওঁ, নালাগে আমনি।
হৃদয়ত হেপাহৰ ভোটাতৰা জ্বলে।

(হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী)

গভীৰভাবে লক্ষ্য কৰিলে অনুভৱ কৰা যায়, অষ্টক দুটা চতুষ্কত বিভক্ত আৰু ঠিক সেইদৰে ষড়ক দুটা ত্ৰিপদিকাৰে বিন্যস্ত। ইংৰাজ ছান্দসিক সকলৰ মতে, ভাব-বস্তুৰো অনুৰূপ আৱৰ্ত্তন থাকে, এই ছন্দসজ্জাত। প্ৰথম চতুষ্কটিত থকা উচিত, বিষয়বস্তুৰ প্ৰস্তাবনা; দ্বিতীয় চতুষ্কটিত, সেই প্ৰস্তাবনাৰ সমৰ্থন। ইয়াৰ পাচত, প্ৰথম ত্ৰিপদিকাটিত থকা উচিত, এটা সিদ্ধান্তৰ উন্মোচন আৰু দ্বিতীয় ত্ৰিপদিকাটিত, সেই সিদ্ধান্তৰ গভীৰতম মৰ্ম্মবস্তু।

চনেটৰ স্তৱক-নিৰ্ম্মাণৰ আনটো ৰীতিৰ প্ৰবৰ্ত্তক হ'ল, চেক্সপীয়েৰ। এই ৰীতিত ছন্দবন্ধতকৈ ছন্দস্পন্দৰ প্ৰতি অধিকতৰ প্ৰৱণতা পৰিলক্ষিত হয়। সেইবাবে, এই ছন্দসজ্জা এহাতে যেনেকৈ বেচি তৰঙ্গায়িত, আনহাতে তেনেকৈ কম দৃঢ়াপিনদ্ধ। এইবিধ চনেটত অষ্টক স্পষ্টতৰ ৰূপত দুটা চতুষ্কত বিন্যস্ত। আনহাতে, ষড়ক এটি চতুষ্ক আৰু এটি যুগ্মকেৰে বিন্যস্ত। সেইবাবে, এইবিধ ছন্দসজ্জাত অষ্টকৰ ভাবপ্ৰবাহ দ্বাদশ চৰণ পৰ্য্যন্ত প্লাবিত হৈ আহে আৰু তাৰ পৰম নিষ্ক্ৰান্তি হয়, যুগ্মকৰ মাত্ৰ দুটি চৰণত। এই চনেটৰ মিত্ৰবৰ্ণ-বিন্যাসৰ মাত্ৰা-সঙ্কেত হ'ল, ক—খ—খ—ক, গ—ঘ—ঘ—গ, চ—ছ—চ—ছ আৰু জ—জ। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত,

হৰধনু ভাঙি ৰামে সীতাক লভিলে,
উঠিল গৌৰৱ-বাণী ৰাজ-সমাজত,
জয়, জয়, শবদিলে অন্তেষ-পুৰত,
সীতাক সম্বাদ তাৰ দূতী আহি দিলে।

ভানুমতী সখীয়েকে বুলিলে বচন,
—স্বামী পালা সীতা তুমি কত তপ কৰি;
বজ্রময় হাত ছুটি ধনু ভাঙে ধৰি।
শুনি হাঁহি জানকীয়ে ঘূৰালে বদন।

লাজ পাই সখীয়েকে মাতিলে আকৌ
কিয় কৰা সীতা দেবী বিষাদ মনত;
নহয় ৰামৰ হাত শিলৰ নিচিনা;
তুলা যেন পাবা কিন্তু তোমাৰ হাতত।

ৰ'দত পৃথিবী ফাটি হয় ছিটাছিটি,
কোমল পদুমো কিন্তু ৰ'দেৰে নিৰ্ম্মিত।

(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা)

অৱশেষত প্ৰণিধানযোগ্য যে, চনেটৰ লগত আনবোৰ ছন্দসজ্জাৰ এক গভীৰ অমিল বৰ্ত্তমান। কাৰণ, চনেট এটি সম্পূৰ্ণ কবিতাৰ সামগ্ৰিক ৰূপ। ফাচী ভাষাত ৰুবাই বুলিলে, সংস্কৃত ভাষাত উদ্ভট শ্লোক বুলিলে অথবা জাপানী ভাষাত হক্কু বুলিলে যিদৰে সমস্ত কবিতাকেই বুজায়, চনেট বুলি ক'লেও সেইদৰে এটি সমস্ত কবিতাৰ সকলো লক্ষণৰে প্ৰতি ইঙ্গিত দিয়া হয়। অৱশ্যে, বহু সময়ত চনেট-পৰম্পৰাৰ লগতো সাক্ষাৎ ঘটে। অসমীয়া কবিতাত তাৰে এটি দৃষ্টান্ত, দেৱকান্ত বৰুৱাৰ 'নাৰী-বন্দনা' কবিতাটি—মিৰাণ্ডা, শকুন্তলা আৰু ৰামী—এই তিনিটা চনেটেৰে ৰচিত এটি চনেট-পৰম্পৰা।

প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা

অমিতাক্ষৰ ছন্দ

সকলো ছন্দসজ্জাৰ ভিতৰত পয়াৰৰ এক বিশেষ দুৰ্ব্বলতা পৰিলক্ষিত হয়। এই ছন্দসজ্জাত প্ৰতি চৰণৰ আঠ মাত্ৰাৰ অন্তৰে-অন্তৰে উপযতি আৰু ছয় মাত্ৰাৰ অন্তৰে-অন্তৰে পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান। সেইবাবে, কবিৰ চিন্তাপ্ৰবাহৰ পৰিসৰ অত্যন্ত সংকীৰ্ণ। কবিৰ চিত্ত যিহেতু বৈচিত্ৰ্য-ব্যাকুল, সেই হেতুকে তেওঁলোকে পয়াৰৰ এই পৰিমিত ধ্বনিপ্ৰবাহৰ বন্ধন-মোচনৰ উপায় চিন্তিলে। তাৰে পৰিণতি যি নতুন ছন্দসজ্জা, তাৰ নাম অসমীয়া কবিয়ে ইংৰাজীৰ অনুকৰণত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ থ'লে। যদিও মিত্ৰাক্ষৰ বৰ্জ্জনেই এই ছন্দসজ্জাৰ সূচনা কৰিছিল, তথাপি ই কেৱল এই ছন্দৰ এটি গৌণ আৰু অনতিপ্ৰয়োজনীয় লক্ষণহে। কাৰণ, পয়াৰৰ অন্য সকলোবিলাক লক্ষণৰ বৰ্ত্তমানসাপেক্ষে, কেৱল মিল পৰিহাৰ কৰিলেই এই ছন্দ তাৰ আপোন ৰূপত ধ্বনিত নহয়।

কোৱা বাহুল্য, অসমীয়া কবিতাৰ সৰহভাগ ছন্দসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰতে, ছেদ আৰু যতিৰ সহ-অৱস্থান, ভাব আৰু ধ্বনিৰ হৰ-গৌৰী বসতি লক্ষ্য কৰা যায়। তাৰ প্ৰধান কাৰণ, ভাব সদায় ধ্বনিৰ অনুগামী। আৰু সেইবাবে অনুভৱ কৰা যায়, পৰিমিত মাত্ৰাৰ অন্তৰে-অন্তৰে যতিৰ অৱস্থান। কিন্তু এই নতুন ছন্দসজ্জাত ছেদ আৰু যতিৰ এক প্ৰতিগামী বৈচিত্ৰ্য পৰিলক্ষিত হয়। ফলত, পৰিমিত ৰূপকল্পত সংস্থাপিত যতি হৈ পৰে, ছন্দৰ এক গৌণ বহিৰংগ। কেৱল সেয়ে নহয়, প্ৰতি চৰণৰ অন্তত অৱস্থিত পূৰ্ণযতি তাৰ আপোন আসনৰ পৰা উদ্বাস্তু হৈ অপেক্ষা কৰে, পূৰ্ণছেদৰ বাবে—যাতে পূৰ্ণছেদৰ বিস্তীৰ্ণ পান্থশালাত সি তাৰ আসন পাৰি বহিব পাৰে। ধ্বনি যেতিয়া এইদৰে ভাবৰ অনুগামী হয়, তেতিয়া তাৰ পৰিমিত

ধ্বনিসাম্য অন্তৰ্হিত হয়। কাৰণ, ভাবপ্ৰবাহ সচৰাচৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত ৰূপৰ নহয়, বৰং স্বনিয়ন্ত্ৰিত ৰূপৰেই হোৱাটো বেচি সম্ভৱপৰ। বিশিষ্ট এই লক্ষণৰ উচিত মূল্য দিবলৈ হ'লে, এই ছন্দসজ্জাৰ নামাকৰণ অমিত্ৰাক্ষৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে অমিতাক্ষৰ হোৱাটোৱেই বেচি বিধিসম্মত।

এতিয়া চোৱা যাওক, অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ কেইটিমান দৃষ্টান্ত ঃ

(১) সেনাপতি শঙ্খ শুনি * | এৰিলা নিনাদ * |
প্ৰলয় কালৰ মেঘ * | দুই দল সৈন্য * |
দুই দিগে চলি গ'লা * | পৰিহৰি ৰণ |
তেতিয়াই * * যুদ্ধক্ষেত্ৰে | ৰহিলা কেৱল * |
মৃতদেহ * ভগা ধনু * | মুষল মুদ্গৰ ** |
(ৰমাকান্ত চৌধুৰী)

(২) শুনা বোপাইঁত * বিপ | দে ধৰিছে ছাটি * |
নাই ঠাই আমাল'ই * | এই নগৰত ** |
এতিয়া দুপৰ ৰাতি * | তৃতীয় প্ৰহৰ * |
ন'উ পূৰ্ণ হওঁতেই * | যাবই লাগিব |
আমি * গুৱাহাটী এৰি * * | নাজানো ভাগ্যই * |
নিয়ে কোন দেশল'ই * * | যোৱা যোৱা জন্মি * |
কৰা শীঘ্ৰে ব্যৱস্থা না | ৱৰ * * বাছি বাছি |
সজাবা ডাঙৰ নাও * | ল'ৰা নাৱৰীয়া |
আঠজন * সুনিপুণ | সাঁতোৰ নিপুণ * |
বেগেতে প্ৰস্তুত যেন * | থাকেহি ঘাটত * * |
(দণ্ডিনাথ কলিতা)

লক্ষ্য কৰিলে সহজে অনুধাবন কৰিব পাৰি, যদিও প্ৰতিটো পংক্তিৰ আয়তন পয়াৰৰ দৰে সমআয়তনবিশিষ্ট তথাপি প্ৰতিটো পংক্তিৰ শেষত পূৰ্ণযতিৰ ব্যৱস্থা নাই। চৈধ্য মাত্ৰাৰ নিৰ্দ্দিষ্ট আয়তন যিহেতু কবিৰ ভাবপ্ৰবাহৰ বাবে সম্পূৰ্ণ অপৰিসৰ, সেইবাবে কবিৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি সেই ভাবপ্ৰবাহে ধ্বনিগুচ্ছক অৱলম্বন স্বৰূপে

লৈ একাধিক পংক্তিৰ ওপৰেদি প্লাৱিত হৈ অপূৰ্ব্ব সুৰমাধুৰ্য্যৰ সৃষ্টি কৰিছে। এয়া যেন পৰশুৰামৰ পৰশু-কুঠাৰৰ আঘাতত মুক্তিলাভ কৰা ব্ৰহ্মকুণ্ডৰ অৱৰুদ্ধ উৰ্ম্মিমালাৰ উচ্ছল গতি! ধ্বনিৰ এই প্ৰবহমানতাই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ অন্তঃশ্ৰুতি।

প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, কেনেকৈ সম্ভৱপৰ হ'ল পয়াৰৰ এই পূৰ্ণযতি অতিক্ৰমণ? ইতিহাসৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত চালে ধাৰণা হয়, পয়াৰৰ প্ৰেৰণা আহিছিল সংস্কৃত কবিতাৰ অনুষ্টুভ্ ছন্দৰ পৰা। কাৰণ, পয়াৰ প্ৰকৃততে খঞ্জ অনুষ্টুভ্—প্ৰতি চৰণৰ শেষ পৰ্ব্বত অনুষ্টুভৰ অন্তিম দুই মাত্ৰাৰ অভাৱ। সেইবাবে, চৰণান্তিক ছয় মাত্ৰাৰ সাৰ্দ্ধ-পৰ্ব্ব উন্মুখ হৈ ৰয়, কিবা এক অৱলম্বনৰ নিমিত্তে। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ কবিয়ে খুব সহজতে সেই তৰল ধ্বনিগুচ্ছক প্ৰবাহিত কৰি আনিলে, চৰণৰ পৰা চৰণান্তৰলৈ।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, মিত্ৰবৰ্ণৰ ব্যৱস্থা কৰিলেও ধ্বনি যদি প্ৰবাহমান হয়, তেন্তে অমিতাক্ষৰ ছন্দ সম্ভৱ হ'ব পাৰে। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

বন্ধু তুমি * সাধু তুমি * | তোমাৰ করুণা * |
মাগো আজি সকাতৰে * * | বিৰহিণী প্ৰিয়া |
মোৰ * আছে অলকাত * * | যদি আনি দিয়া * |
কুশল বাৰতা * * হায় | প্ৰিয়া * অশ্ৰুজল |
পূৰ্ণ * কিবা অলকাৰ * | মণি-হৰ্ম্ম্যতল ** |
কৃষ্ণপক্ষ জোনদৰে * | প্ৰিয়া কিবা মোৰ * |
জহিব লাগিছে ক্ৰমে ** | ই বিৰহ ঘোৰ * |
কিৰূপে সহিব হায় * * | থন্তেক আঁতৰে * |
ভূ-লুণ্ঠিতা প্ৰিয়া মোৰ * | বিৰহ কাতৰে * * |

(সিংহদত্ত দেৱ অধিকাৰী)

ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি, অমিতাক্ষৰ ছন্দ অমিল অথবা সমিল—উভয় প্ৰকাৰৰে হ'ব পাৰে। অৱশ্যে, সমিল অমিতাক্ষৰৰ মিল চনেটৰ ৰূপকল্পত বিশেষ পৰ্য্যায়বদ্ধ মিল।

ছেদ আৰু যতিৰ এই অঘটনঘটনপটীয়সী ৰূপ, প্ৰবহমান ধ্বনি-গুচ্ছৰ নিৰ্দ্দিষ্ট আয়তনৰ পংক্তি অতিক্ৰমণ আৰু যতি য'ত সম্পূৰ্ণ-ৰূপে অভাবিত ঠিক সেই ঠাইতেই পংক্তিৰ মাজতো পূৰ্ণছেদক আশ্ৰয় কৰি পূৰ্ণযতিৰ আবিৰ্ভাৱ—এইখিনিয়েই হ'ল, অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ বৈশিষ্ট্য। কিন্তু, এই সকলোবোৰ লক্ষণতে পৰিলক্ষিত হয়, পয়াৰৰ বন্ধন-মোচনৰ প্ৰৱণতা। কিন্তু কোনো ছন্দই ছন্দবন্ধৰ সকলোখিনি উপকৰণ পৰিহাৰ কৰিব নোৱাৰে। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰো এক স্বতন্ত্ৰ বন্ধন আছে। আৰু সেই বন্ধনৰ গ্ৰন্থি-মোচন মানেই ছন্দপতন। পয়াৰৰ উপাদান হ'ল, চতুৰ্মাত্ৰিক পূৰ্ণ পৰ্ব্ব, অষ্টমাত্ৰিক যুগ্ম পৰ্ব্ব আৰু ষড়মাত্ৰিক সাৰ্দ্ধপৰ্ব্ব। আৰু এই তিনিওটা উপাদানৰে মূল স্পন্দন, দ্বিমাত্ৰিক। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ছেদ সংস্থাপনৰ এটা নিৰ্দ্দিষ্ট ৰীতি দেখা যায়। এই ছন্দৰ ছেদ সদায় সমমাত্ৰিক ভঙ্গীত সংস্থাপিত হয়। তাৰ অন্যথা হ'লে ছন্দৰ ভাষা কথাৰ ভাষালৈ নামি অহাৰ সম্ভাৱনা।

এই ছন্দৰ ঐতিহাসিক ক্ৰমত অন্য এক বিৱৰ্ত্তন লক্ষ্য কৰা যায়। ওপৰৰ প্ৰতিটো দৃষ্টান্ততে, লিপিগত পংক্তিৰ প্ৰান্তৰেখাত মাজে মাজে উপছেদৰ অভাৱ অনুভৱ কৰা হয়। অমিতাক্ষৰ ছন্দত ধ্বনি যিহেতু ভাবৰ অনুগামী, সেইবাবে ছেদৰ অবিহনে যতি প্ৰায় উহ্যৰ দৰে হৈ পৰে। য'ত সাধাৰণ পয়াৰৰ ৰূপকল্পত পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান, তাত উপযতিৰ বিভাজনো যেতিয়া তীক্ষ্ন ৰূপত অনুভূত নহয়, তেতিয়া ছন্দৰ গতিবেগ অত্যন্ত প্ৰৱল হয় সঁচা, কিন্তু পয়াৰৰ নিৰ্দ্দিষ্ট আয়তন সম্পূৰ্ণৰূপে অপ্ৰয়োজনীয় হৈ উঠে। সেইবাবে কোনো কোনো কবিয়ে প্ৰতিটো পংক্তিৰ শেষত অন্ততঃ একোটি উপছেদৰ বাবে আসন কৰি দিয়া দেখা যায়। তাৰে দৃষ্টান্ত

সুৰ বুজা আদি গুৰু * | স্বৰ্গী কবিগণে * |
সুৰ-সূতা বাছি লৈ * | গাঁথিলে কতনা * |
সঞ্জীৱনী মালা * * অহ | পম শোভা তাৰ * |
জিলিকে চৌপাশে * আহা | কাব্য-কাননত * * |

সি দীপ্তিৰ প্ৰভাৱত * | হৈ দীপ্তিমান * |
আগ্ন কবি সৱে * গুৰু | পদ অনুসৰি * |
ৰচিলে কতনা আৰু * | দীপ্তিময়ী মালা * |
মনে বছা ছন্দে বান্ধি ** | হাঁহে মাতৃভাষা * |
উলাহত আজি * পিন্ধি | পুত্ৰে ৰচা হাৰ * * |

(পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা)

সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি, এই নতুন ৰূপত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ উপকূল-ভঙা প্ৰবল প্ৰবাহ নাই। কিন্তু ছন্দৰ গঠন বেচি দৃঢ়পিনদ্ধ হৈছে; কাৰণ ছন্দ যদিও প্ৰবহমান, তথাপি তাত সামান্য-সংযত স্পন্দন অনুভৱ কৰিব পাৰি।

দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ

কেৱল লঘু পয়াৰৰে অমিতাক্ষৰ ৰূপত সন্তুষ্ট নেথাকি, অসমীয়া কবিয়ে দীৰ্ঘ পয়াৰৰো এক প্ৰবহমান ৰূপ দিয়া দেখা যায়। অৱশ্যে, দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ বয়স নিচেই কম। দীৰ্ঘ পয়াৰৰ লগত লঘু পয়াৰৰ পাৰ্থক্য ইমানেই যে, প্ৰত্যেক চৰণৰে আঠ মাত্ৰাৰ অন্তত এটি চতুৰ্মাত্ৰিক পূৰ্ণ পৰ্ব্ব সংযোজন কৰা হয়। আৰু এই চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব্ব সাধাৰণতে পৰৱৰ্ত্তী সাৰ্দ্ধপৰ্ব্বৰ লগত সংযুক্ত হৈ দীৰ্ঘায়ত দশমাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ ৰূপত ধ্বনিত হয়। সেইবাবে, এই ছন্দৰ এক বিচিত্ৰ গাম্ভীৰ্য্য অনুভূত হয়।

দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰৰ ছন্দবৈচিত্ৰ্য লঘু অমিতাক্ষৰৰ সমগোত্ৰীয়। কেৱল ইয়াৰ পৰিসৰ যিহেতু লঘু পয়াৰতকৈ বিপুলতৰ, সেইবাবে প্ৰবহমান ৰূপত ইয়াৰ প্ৰবাহ মন্থৰ গতিৰ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

স্বৰাজৰ * স্বৰদি সো | ৱাদ প্ৰভু * তেৰাৰ কৃপাত * |
এই অধমেও পালে * * | নিন্দুকক কেৰেপ নকৰি |
কণ্ঠ * এই বজাৰতো * | নিষ্ঠাবানে পায় টিঙপাত * |
প্াৰ হ'ব জানে যদি * | বলধৰ নেগুৰত ধৰি * |

ৰঙাফিটা * ফাইল আৰু | পাৰ্মিটৰ * ভব-বৈতৰণী * * |
আছিল জুপুৰিঘৰ * | ভাঙি মই টিঙৰ ৰঙলা * |
সজালোঁ কিহৰ গুণে * | কৈছিলোঁ তাকেই অথনি * * |
সিয়ে মোৰ * খদ্দৰত * | দিবানিশি ভকতি অচলা * * |

(অমলেন্দু গুহ)

এয়া হ'ল, সমিল দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ। দুখৰ কথা, অমিল দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰৰ কোনো দৃষ্টান্ত আমাৰ চকুত পৰা নাই।

উল্লেখযোগ্য যে, দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰৰ উপাদান চাৰিটা। লঘু পয়াৰৰ তিনিটা উপাদানৰ লগত অতিৰিক্ত দশমাত্ৰিক যুগ্মাতীত পৰ্ব্বক লৈ দীৰ্ঘ অমিতাক্ষৰ সম্ভৱপৰ। তদুপৰি, এই ছন্দতো ছেদৰ অৱস্থান সমমাত্ৰিক ভংগীৰ।

ছিন্ন অমিতাক্ষৰ

অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ অন্য এটি ৰূপ পোৱা যায়, যাৰ পংক্তিসমূহ খণ্ডিত পয়াৰক আশ্ৰয় কৰি ৰচিত। সচৰাচৰ এনে ছিন্ন অমিতাক্ষৰ নাট্যকাব্যৰ সংলাপত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এই ছন্দত কবিৰ স্বাধীনতা অত্যন্ত বেচি। পয়াৰৰ উপাদান অক্ষুণ্ণ ৰাখি কবিয়ে পয়াৰৰ আয়তন প্ৰয়োজন অনুসৰি সংকুচিত কৰি লয়। তাৰ ফলত, এই ছন্দত এক তৰল সংগীতময়তা অনুভূত হয়। কাৰণ সাধাৰণ অমিতাক্ষৰ ছন্দত পয়াৰৰ মূল উপাদানজনিত যতিৰ অৱস্থানে ধ্বনিৰ প্ৰবহমানতাক প্ৰতিৰোধ কৰিবৰ চেষ্টা কৰে। এই ছন্দত সেই প্ৰতিৰোধ অননুভূত; কাৰণ ইয়াৰ পৰ্ব্ব সমূহ একান্তৰূপে ভাবাশ্ৰয়ী। সেইবাবে, এক নিৰ্ব্বাধ গতিৰ লীলাচাঞ্চল্য ফুটি উঠে, এই ছন্দত। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

নহয় নহয় তুমি * পাৰ্থিৱ
শৰীৰী * অশৰীৰী তুমি * *
এই বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ * ভালপোৱা
খিনি * থূপ খাই * উষা

বুলি * দিছাহি চিনাকি * *
প্ৰণয়ৰ স্পৰ্শমণি তুমি *
পৰশিলা মোক *
মই হলোঁ প্ৰণয়ৰ * দীন
উপাসক * বান্ধ খালোঁ
আচলত * চিৰকাললই *
তোমাৰ প্ৰেমেৰে সখী *
জুকুলি জুপুৰি * *

(জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা)

লক্ষ্য কৰিলে সহজে অনুধাবন কৰিব পাৰি, এই ছিন্ন অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰবহমান ধ্বনিপুঞ্জ কিমান গতিচঞ্চল!

কিন্তু বহুতো কবিৰ কাণ তুষ্ট নহ'ল, ছন্দবন্ধৰ সকলো বন্ধন ছিঙি ধ্বনিক এইদৰে সম্পূৰ্ণৰূপে ভাবাশ্ৰয়ী কৰি। তেওঁলোকে বিচাৰিলে, ছেদ আৰু যতিৰ সহ-অৱস্থান অক্ষুণ্ণ ৰাখি পৰ্ব্বৰ নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ পৰা মুক্তি। সেইবাবে, তেওঁলোকেও পংক্তিৰ দীৰ্ঘতম আয়তন পয়াৰৰ চৈধ্য মাত্ৰাতেই নিৰূপণ কৰি প্ৰয়োজন অনুসৰি ছিন্ন পয়াৰৰ আশ্ৰয় ল'লে। আৰু ব্যৱস্থা কৰিলে, পংক্তিৰ প্ৰান্তৰেখাত থকা খণ্ডিত পৰ্ব্বৰ অপসৰণৰ। তাৰে পৰিণতি, এনেকুৱা কবিতা ঃ

আজি নব-যুৱজীৱ | সূচনা ক্ষণত |
অতীতৰ | সহস্ৰ ভক্তক |
জগাই নতুন দৃষ্টি | নতুন আদৰ্শ ল'ই |
দিয়ে আজি |
বিংশ শতাব্দীয়ে | তীব্ৰ সমিধান ||
মিছা গৌৰৱেৰে সজা |
অতীতৰ | সোণালী কাৰেঙ্ |
নাই তাত |
আজি আৰু | প্ৰয়োজন | ষোড়শ পূজাৰ ||

(বীৰেন বৰকটকী)

উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন, এই ছন্দ আহি মুক্তকৰ উপকণ্ঠত উপনীত হৈছেহি, বন্ধনৰ পাচত বন্ধনৰ গ্ৰন্থি-মোচন কৰি। সেইবাবে, এই ছন্দক অমিতাক্ষৰ ছন্দ বুলি ক'লে যথেষ্ট নহয়। খুব বেচি ক'ব পাৰি, অসমপংক্তিক এই ছন্দ অমিতাক্ষৰ ছন্দৰে অৱশ্যম্ভাৱী পৰিণতি।

উপসংহাৰত উল্লেখযোগ্য যে, অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ৰীতি সদায় যৌগিক। মাত্ৰাবৃত্ত অথবা স্বৰবৃত্ত পয়াৰক লৈ অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ছেদ আৰু যতিৰ বিচিত্ৰ ধ্বনিবৈষম্যৰ সৃষ্টি কৰাৰ অৱকাশ নাই। কাৰণ মাত্ৰাবৃত্তৰ উপকৰণ বিশুদ্ধ ধ্বনিগত পৰ্ব্ব। এই ছন্দৰীতিয়ে শব্দৰ অন্বয়ক সদায় উপেক্ষা কৰে। আনহাতে, স্বৰবৃত্তৰ উপকৰণ মাত্ৰ এক প্ৰকাৰ—চতুঃস্বৰ। কিন্তু পয়াৰৰ আয়তনত চতুঃস্বৰ পৰ্ব্বৰ গতি নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ ব্যতিক্ৰম ৰূপত ধ্বনিত হোৱাৰ সম্ভাৱনা সম্পূৰ্ণৰূপে নাই। অমিতাক্ষৰ ছন্দ সেইবাবে, কেৱল যৌগিক ৰীতিতেই সম্ভৱপৰ। কাৰণ, যৌগিকৰ পৰ্ব্বসমূহ কেৱল ধ্বনিৰে বিন্যাস নহয়, অৰ্থবাচক শব্দৰো বিন্যাস।

মুক্তক ছন্দ

ছন্দসজ্জাৰ চূড়ান্ত মুক্তি

অৱশেষত অন্যবোৰ ছন্দসজ্জাতো যৌগিক পয়াৰৰ দৰেই নির্দ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ পৰা ধ্বনিপ্রবাহৰ মুক্তি ঘটিল। সেই বিচিত্র ছন্দৰে নাম, মুক্তক ছন্দ। বহুতৰে ভুল ধাৰণা, এই ছন্দ ধ্বনিশিল্পৰ লগত সম্পর্কহীন এক শব্দসমষ্টি। মুক্তিৰ অর্থ ছন্দৰ সকলোবোৰ ঐক্য-সূত্র-বৰ্জ্জন নহয়। প্রকৃততে, ছন্দৰ বন্ধন দুই প্রকাৰৰ। পৰ্ব্বৰ বিন্যাস, যতিৰ সংস্থাপন প্রভৃতি কিছুমান বন্ধন ছন্দৰ মৰ্ম্মবস্তু স্বৰূপ। এই মুখ্য বন্ধনৰ গ্রন্থি-মোচন কোনো ছন্দৰ পক্ষেই সম্ভৱপৰ নহয়। মুক্তক ছন্দৰ ক্ষেত্রতো এই বন্ধন সম্পূর্ণৰূপে স্বীকৃত। আৰু এক গৌণ বন্ধন আছে, যি বন্ধন কেৱল ছন্দৰ বহিৰংগ স্বৰূপ। পংক্তিৰ দৈর্ঘ্য, চৰণৰ আয়তন, স্তৱকৰ অংগ-সৌষ্ঠৱ, মিত্রবর্ণৰ সংস্থাপন প্রভৃতি কিছুমান বন্ধন এই বহিৰংগৰ অন্তর্ভুক্ত। মুক্তক ছন্দই এই গৌণ বন্ধন সমূহকেই পৰিহাৰ কৰিছে। তাৰ পৰিণতি স্বৰূপে, এই ছন্দত ধ্বনিৰ এক অপূৰ্ব্ব স্পন্দন-বৈচিত্র্য আৰু নিৰ্ব্বাধ গতি পৰিলক্ষিত হয়।

অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ দৰে মুক্তকো প্রবহমান ছন্দ। ভাবপ্রবাহক আশ্রয় কৰি ধ্বনিপ্রবাহ এই ছন্দতো পংক্তিৰ পৰা পংক্তিলৈ প্রবাহিত হৈ আছে। এই ছন্দতো পূর্ণযতি সদায় পূর্ণছেদৰ অতিথিস্বৰূপ। কেৱল পার্থক্য এইখিনিতে যে, অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ বাহ্যিক গঠন এক নির্দ্দিষ্ট ছন্দসজ্জাৰ। সেইবাবে, প্রতিটো লিপিগত পংক্তিৰ আয়তন সমান। কিন্তু মুক্তক ছন্দৰ পংক্তিসমূহ সচৰাচৰ সম-আয়তন বিশিষ্ট নহয়। কাৰণ, ইয়াৰ বাহ্যিক গঠনত কোনো নির্দ্দিষ্ট ছন্দসজ্জাৰেই বন্ধন নাই। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, অমিল অথবা সমিল অসমপংক্তিক ছন্দসজ্জাকেই মুক্তক ছন্দ বুলি কোৱা হয়। উল্লেখযোগ্য

যে, মুক্তক কোনো নতুন ছন্দৰীতি নহয়—ছন্দসজ্জাহে। আৰু এই ছন্দসজ্জা যৌগিক অথবা মাত্রাবৃত্ত উভয় ৰীতিৰেই হ'ব পাৰে। প্রথমে চোৱা যাওক, যৌগিক মুক্তকৰ দৃষ্টান্ত ঃ

‖ ।।‖ ‖ ০। ।‖ ।‖
মোৰ চেতনাৰ এই । অন্ধ বিশাল নদীৰ ।
।। ।।
ঘাটে ঘাটে ।
‖ ‖ ।। ।। ।।।।
ফুল হৈ ফুলি ৰোৱা । তেজীমলা ।
। ‖ ০‖ ‖ ০। ।।‖
তোমাৰ সন্ধ্যাৰ সেই । বন্ধ্যা বাসনাৰ ।
০‖ ।।।
নিৰ্ম্মেঘ আকুতি ।
।‖ ।‖ ‖ ।।।। ।। ‖ ।‖ ।‖
ৰাতিৰ বুকুত হায় । জাগে নেকি কোনো এক । নাৰীৰ হৃদয়!।
।।।। ।। ‖ ।০। ।‖
স্ফীতোদৰা কোনো এক । প্রগল্ভা নাৰীৰ ।
।০। ।।।
আসংগ কামনা ।
।।‖ ০। ‖ ।। ।।‖
অনিমেষ স্তব্ধ কাৰ । বোবা চাৱনিত ।
।‖ ০‖
সুদূৰ আহ্বান ।

(হোমেন বৰগোহাঞি)

অন্য এটি দৃষ্টান্ত,

০‖ ।‖ ‖
কাৰ্ফুৰ সময় হ'ল ।
০।।। ।।‖ ।।‖ ‖ ০।।।
সূৰ্যস্নাতা নগৰীৰ । আচলৰ । শেষ ৰশ্মিকণো ।

| | | |　　| || | | |
শুহি ললে | ৰাতিৰ আকাশে |

o o | | || | |　　| | || | | ||　　| |　| | ||
নিস্তব্ধ মৰণ নামে | নগৰীৰ ধমনীত | কৰোঁ অনুভৱ |

| | | | | | ||　　| o ||　| o ||
কাজিৰঙা ডবকাৰ | আৰণ্যক অপস্মাৰ |

| o || | | o |　　o ||　| ||
সৰীসৃপ ক্ৰুৰ মৃত্যু | সৰ্পিল জীৱন |

| | ||　　o o ||　　| || o ||　　| | ||
পলাতক | দৈনন্দিন | নিয়ন-উজ্জ্বল | গধূলিৰ |

| | | | | | ||
ৰঙা নীলা শেঁতা মুখ |

| | | | | |　　| |　| | | ● ||
হেনা মধুমালা | আৰু অলকনন্দাৰ |

(নৱকান্ত বৰুৱা)

যৌগিকৰ দৰেই মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰো মুক্তক ছন্দৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায়, যথেষ্ট। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

||　||　| |　　| || | ||　　|| | ||
কাৰ পথ খোলা | পূবৰ তোৰণ | বন্ধ কাৰ |

| |　| | ||　　|| | | ||　　|| | ||
মিছা নেকি এই | সূৰ্যমুখীৰ ! সুপ্ৰভাত |

|| | || |　　|| | | | |　　|| | ||
বন্ধ দৃষ্টি | সূৰ্যৰো বুকু | অন্ধকাৰ |

|| | | ||　　| | | | ||　　|| | ||
ত্ৰস্ত ব্যাকুল | উপনিষদৰ | ছন্দকাৰ |

| | ||　| |　　||　||　　| | || | |
পোহৰৰ শিশু | মন তোৰ | চিৰ-সন্ধানী |

| ||　|| |　　||　| || | || | |
জীৱন মৃত্যু | দুই তুৰঙ্গ উন্মত্ত |

| |　| | ||　　|| | | ||　　||　| |
চিৰ ৰজনীৰ | চক্ৰৰেখাৰ | পথ এৰি |

| |　| | ||　　| || | ||　　||　| |
কোনে নিয়ে তোৰ | নিৰুদ্দেশৰ | ৰথ টানি |

|| | || |　　| | | || |　　|| | | ||　　|| | |
সূৰ্য অন্ধ | তথাপি সত্য | সূৰ্যমুখীৰ | স্বীকৃতি |

| ||　| ||　　|| | | ||　　| | | |
জীৱন গীতাৰ | পাণ্ডুলিপিত | তাৰে লেখা |

| | |　| ||　　|| | | | |　　|| |　||
বিদায়ী নিশাৰ | স্বপ্ন কুঁৱলী | ছিন্ন কৰ |

| | || ||　　| ||　| ||　　|| | |
নিশিগন্ধাৰ | বিকল স্নায়ুৰ | বিকৃতি |

(নৱকান্ত বৰুৱা)

মিল সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্ন এটাই সাধাৰণতে মুক্তক ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত অনভ্যস্ত পাঠকক বিশেষকৈ সহানুভূতি-বৰ্জ্জিত পাঠকক উল্লসিত কৰি তোলে আৰু ছান্দসিকক বিৰক্তি দিয়ে। মিল যিহেতু অলঙ্কাৰৰ বিষয়বস্তু, ছন্দৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক প্ৰাণৰ সম্পৰ্ক নহয়। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটিত, আপাত-দৃষ্টিত অন্ত্যমিল থকা যেন লাগে। কিন্তু, লিপিগত পংক্তিৰ প্ৰান্তৰেখাত থকা সেই মিল যথাৰ্থতে অন্তঃমিলৰহে সমগোত্ৰীয়। কাৰণ, সেই মিলে চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাৰ দৰে পূৰ্ণযতিৰ অৱস্থান নিৰ্দ্দেশ কৰা নাই, ঠিক যেনেকৈ সেই নিৰ্দ্দেশ বহন নকৰে ধ্বনি-প্ৰবাহৰ দেহাভ্যন্তৰৰ অনুপ্ৰাস সমূহে। অৱশ্যে, মুক্তক ছন্দৰ সমিল দৃষ্টান্তও প্ৰচুৰ পোৱা যায়। যেনে ঃ

মই দেখা নাই |
নাই দেখা | সৰগৰ | কেনুৰা ধূলিৰ কণা |
　　কাৰ খোজে ৰচে তাত | তেজৰ ফুলনি |
লেধাই শামুকে তাত | কিহৰ গামোচা পিন্ধে |
　　কঁকাল ঘূৰাই নাচে | ক'ৰ ম'ৰাজনী |

দেখা নাই ।
মউজোল নৈ বয় ।
গাখীৰৰ দিয়ে ৰৰষুণ ।
ভৰিৰ তলেদি যায় । দ্বাদশীৰ ৰূপোৱালী জোন ।
দিন দুপৰতে আহি । দুৱাৰ দলিত বৈ । থাকেহি সপোন ।
(চৈয়দ আব্দুল মালিক)

এতিয়া স্পষ্ট হৈ পৰিল, মুক্তক ছন্দৰ মূল লক্ষণ সমূহ। প্ৰথমতে, এই ছন্দত পংক্তিৰ আয়তন অতিনিৰ্দ্দিষ্ট নহয়। যিহেতু ভাবপ্ৰবাহৰ আয়তন অসমান, সেইবাবে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ আয়তনো অসমান হোৱাটোৱেই স্বাভাৱিক। অথচ, যি ছন্দসজ্জাত লিপিগত পংক্তি ধ্বনিগত পংক্তিৰ সমান্তৰাল ৰূপায়ণ, সেই ছন্দসজ্জাত ভাবপ্ৰবাহৰ বিশেষকৈ জটিল ভাবপ্ৰবাহৰ সাৰ্থক প্ৰতিসৰণ অসম্ভৱ। সেইবাবেই, সমায়তন-বিশিষ্ট লিপিগত পংক্তিৰ পৰা ধ্বনিৰ মুক্তি এই ছন্দৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। কেৱল স্থিতিস্থাপক পংক্তিয়েই নহয়, পৰ্ব্ব সমূহৰ বিন্যাসতো পোৱা যায়, এক মুক্ত বিচৰণশীল গতি-ভংগী। বিভিন্ন পৰ্ব্বৰ গঠন কোনো নিৰ্দ্দিষ্ট ৰূপকল্পৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত নহয়। ভাবপ্ৰবাহে যি আয়তনৰ ধ্বনিগুচ্ছক অৱলম্বন কৰি স্বচ্ছন্দ ৰূপ পোৱাৰ সম্ভাৱনা, সেই আয়তনেই বিভিন্ন পৰ্ব্বৰ উপাদান।

বিভিন্ন ৰূপকল্পৰ মিশ্ৰণযুক্ত এই মুক্ত ধ্বনিপ্ৰবাহৰে নাম, মুক্তক ছন্দ। এই মিশ্ৰণৰ ৰীতি যদিও সুনিয়ন্ত্ৰিত নহয়, তথাপি কেতিয়াবা বিজুলীৰ ৰেখাৰ দৰে স্পষ্ট হৈ উঠে, ছন্দসজ্জা বিশেষৰ ৰূপকল্প। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

হে নৰজাতক । আগত যুগৰ । স্বপ্ন সাধনা ৰত ।
ঘৰ জেউতিৰ । বোবা যন্ত্ৰণা । শেষ হক হক শেষ ।
উষাৰ পোহৰ । স'তে এটিবাৰ । চকুৰ পাপৰি ।
মেলা ।
উজাগৰ গাৰু । নেলাগে তিয়াব । তপত চকুৰ লোৰে ।
(নৱকান্ত বৰুৱা)

প্ৰবহমান মাত্ৰাবৃত্তৰ এই দৃষ্টান্ত যদিও আপাতদৃষ্টিত অসমপংক্তিক, ধ্বনিবিন্যাসৰ দৃষ্টিকোণেৰে চালে বুজা যায়, এয়া একান্তৰূপে সমপংক্তিক ধ্বনিগুচ্ছ। কেৱল সেয়ে নহয়, ইয়াৰ ৰূপকল্প সম্পূৰ্ণৰূপে দুলড়ীৰ। চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাত অভ্যস্ত কবিয়ে হয়তো এনেকৈ লিখিলেহেঁতেন ঃ

হে নৰজাতক আগৰ যুগৰ
স্বপ্ন সাধনা ৰত ;
ঘৰ জেউতিৰ বোবা যন্ত্ৰণা
শেষ হক হক শেষ।
উষাৰ পোহৰ স'তে এটিবাৰ
চকুৰ পাপৰি মেলা ;
উজাগৰ গাৰু নেলাগে তিয়াব
তপত চকুৰ লোৰে।

প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, তেন্তে কি প্ৰয়োজন আছিল, সমায়তন ধ্বনিপুঞ্জক এইদৰে অসমপংক্তিক ৰূপত বিশ্লিষ্ট কৰি দিয়াৰ? অত্যন্ত যুক্তি-সংগত প্ৰশ্ন। প্ৰকৃততে, ধ্বনিপুঞ্জৰ এই অসমান বিন্যাস ধ্বনি-শিল্পৰে নিৰ্দ্দেশ। কবিৰ শ্ৰুতিজ্ঞান সৰ্ব্বসাধাৰণতকৈ প্ৰখৰতৰ। সেইবাবেই, তেওঁ কেৱল দুই মাত্ৰাৰ এটি শব্দৰ কাৰণে সমস্ত এটা পংক্তি এৰি দিবলৈয়ো প্ৰস্তুত। অতিপূৰ্ণ পৰ্ব্বৰ অতিৰিক্ত অংশৰ প্ৰাৰম্ভতে যতিৰ অৱস্থান। সাধাৰণ ছন্দসজ্জাত এই যতি প্ৰচ্ছন্ন হৈ পৰে, আৰু পৰৱৰ্ত্তী পূৰ্ণচ্ছেদেই যতিৰ সমৰ্থন লাভ কৰি স্পষ্ট ৰূপত অনুভূত হয়। কিন্তু মুক্তক ছন্দৰ কবিয়ে বিচাৰে পূৰ্ণ পৰ্ব্বৰ যতিয়ে তাৰ উচিত মূল্য লাভ কৰক—আৰু উচিত মূল্য লাভ কৰক, সেই পৰ্ব্বত বৰ্ণিত উপমাৰ বিচিত্ৰ ব্যঞ্জনাই। অসম-পংক্তিক ৰূপত বিন্যস্ত এই ধ্বনিগুচ্ছত যতিৰ অৱস্থান তীক্ষ্ণ ৰূপত নিৰ্দ্ধাৰিত হৈছে, অথচ সি প্ৰচ্ছন্ন হৈ পৰিলহেঁতেন চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাৰ সুবিন্যস্ত পংক্তিত।

মুক্তক ছন্দৰ কবিৰ সূক্ষ্ম শ্ৰুতিজ্ঞানৰ পৰিচয় পোৱা যায়, চিৰাচৰিতৰ পৰা অন্য এটি ব্যতিক্ৰমত। তেওঁলোকৰ হাতত সৰ্ব্বপ্ৰান্তিকৰ বিশুদ্ধ ধ্বনিগত ৰূপায়ণ অনুভৱ কৰা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে ঃ

ভালেদিন হৈ গ'ল ।
জিলালৈ অহা নাই । সোণজিৰা মাহী । ০০০০ যাৰ ।
মুগাৰ-মেখেলা পিন্ধা । উদং ভৰিত ।
থম্ থম্ খোজ । ০০০০ যাৰ ।
ব্লাউজ নোহোৱা দেহা । কেৱল ৰিহাৰে ঢকা ।
মাগুৰ-বৰণ । ০০০০ যাৰ ।
পুৰুষৰ । মন গলে বুলি । জুই-লা গলাই-লেপি ।
ক'লা কৰা । ছুৱোপাৰি দাঁত । ০০০০ যাৰ ।
ফটাকানি- । সোপাহীন । কেৱল-চুলিৰ-খোপা ।
কলডিল হেন । আৰু ওৰণিৰে ঢকা ।

(কেশৱ মহন্ত)

ইতিপূৰ্ব্বে উল্লেখ কৰা হৈছে যে, পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকৰ আচৰণ সংগীতত আড়িৰ দৰে। গতিকে তাৰ যথাৰ্থ অৱস্থান, পংক্তিৰ প্ৰান্তৰেখাত— প্ৰাৰম্ভতে নহয়। মুক্তক ছন্দত পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকৰ এনে অভাবিত স্থানত অৱস্থান ব্যতিক্ৰম নহয়, বৰং নিয়ম। সেইবাবে, এই ছন্দত পৰ্ব্বপ্ৰান্তিকৰ ধ্বনিস্পন্দন বেচি সুন্দৰ ৰূপত অনুভূত হয়।

ছেদ আৰু যতিৰ অসহযোগ

মুক্তক ছন্দৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰিবলৈ হ'লে, নেতিবাচক লক্ষণসমূহৰ লগে লগে ইয়াৰ স্পন্দন-বৈচিত্ৰ্যৰ, মূল ৰহস্য, ছেদ আৰু যতিৰ অসহযোগ সম্পৰ্কেও সম্যক ধাৰণা ৰখা প্ৰয়োজন। এই বিষয়ত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ লগত ইয়াৰ গভীৰ সাদৃশ্য বৰ্ত্তমান। তাৰে দৃষ্টান্ত ঃ

মন উৰে * * । স্মৃতিৰ ডাৱৰে * । কাৰ পথ ভেটে * । কাৰ পথ
খোলে * * ।
জীৱন সাঁকোতে * । ক'ৰেনো নাবিকে * । মুকুতা বিচাৰি পাই * ।
চমকি থমকি ৰ'ল * * । কোনো নাই * নাই * । সাৰে আছে মাথোঁ * ।
হেজাৰ প্ৰিয়াৰ * । চকুৰ লোতক * । গোট মাৰি হোৱা * ।
আকাশৰ চেঁচা জোন * * । কত বাটকুৱা * । এই বাটে গ'ল * * ।
কতবোৰ আহি * । পঁজা সাজি ৰ'ল * । তোমাৰ মৰমী ছাঁত * *
সীমা জানো * । আছে তাৰ * * ।
চাকিৰ শিখাত জানো * । চগাৰ হিচাপ * । লিখা থাকে * * ।

(হৰি বৰকাকতি)

ছেদৰ লগত যতিৰ গভীৰতৰ অসহযোগ পোৱা যায়, আগতে দি অহা এটি দৃষ্টান্তত ঃ

হে নৰজাতক * । আগত যুগৰ * । স্বপ্ন সাধনা ৰত * * ।
উষাৰ পোহৰ । স'তে * এটিবাৰ । চকুৰ পাপৰি ।
মেল * * ।
উজাগৰ গাৰু * । নেলাগে তিয়াব * । তপত চকুৰ লোৰে * * ।
সত্তা তোমাৰ * । জুই আঙনিৰে জলে * * ।
চকুৰ পানীতো । পাপ নাই * পাপ নাই * * ।
মই মাথোঁ জানো * । সি যে কি দাৰুণ * ।
গিয়ানৰ বাট * । দুখৰ বোকাৰে । দুৰ্গম * * ।
সুন্দৰ তাৰ * । পূজাৰ বেদীত * । ডাইনী কালৰ ।
লীলা * * ।

(নৱকান্ত বৰুৱা)

লক্ষ্য কৰিলে পৰিষ্কাৰকৈ বুজিব পাৰি, মুক্তক ছন্দতো কেতিয়াবা চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাৰ বন্ধন থাকে। যতি-সংস্থাপনৰ আদৰ্শ বহু সময়ত বিভিন্ন ছন্দসজ্জাৰ অনুৰূপ যেন অনুভূত হয়। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটিত, প্ৰথম স্তৱকটি সম্পূৰ্ণৰূপে দুলড়ীৰ আদৰ্শত

বিন্যস্ত। দ্বিতীয় স্তৱকটিৰ কোনোবা পংক্তিত আছে পয়াৰৰ ক্ষীণ প্ৰতিধ্বনি, কোনোবা পংক্তিত আছে ছবিৰ আভাস আৰু কোনোবা পংক্তিত আছে ঝুনাৰ ঝংকাৰ।

উল্লেখযোগ্য এয়ে যে, বিভিন্ন ছন্দসজ্জাৰ বৰ্ণসংকৰেই মুক্তক ছন্দ নহয়। ভাবপ্ৰবাহৰ অন্তঃশ্ৰুতিৰ প্ৰয়োজনতহে ধ্বনিপ্ৰবাহৰ স্পন্দনত এই বিচিত্ৰ বনমৰ্ম্মৰ শুনিবলৈ পোৱা যায়। প্ৰকৃততে, বিভিন্ন ছন্দসজ্জাৰ এই বৰ্ণালী-বিচ্ছুৰণ ৰসঘটিত আকস্মিক সংযোগ। ইচ্ছা কৰি কোনো কবিয়েই এইদৰে বিভিন্ন ছন্দসজ্জাৰ মিশ্ৰণ ৰচনা নকৰে।

প্ৰশ্ন উঠে, যদি এই ছন্দৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাসত বিভিন্ন ছন্দসজ্জাৰ প্ৰচ্ছন্ন ৰূপকল্প অনুভূত হয়, তেন্তে সমায়তন-বিশিষ্ট পংক্তিত ছেদ আৰু যতিৰ প্ৰতিগামী বৈচিত্ৰ্য বৰ্ত্তমানে মুক্তক ছন্দৰ ৰূপ পোৱা যাব নে নেযায়? উত্তৰত ক'ব পাৰি, মুক্তক ছন্দ সচৰাচৰ অসমপংক্তিক। কিন্তু ধ্বনিপুঞ্জৰ প্ৰবহমানতা যদি অনুভূত হয়, তেন্তে মুক্তক ছন্দৰ সমপংক্তিক ৰূপো সম্ভৱপৰ। তাৰে এটি বিৰল দৃষ্টান্ত,

পলাশৰ জুই * | নুমাল এতিয়া * * | শাল আৰু চতিয়ন |
বনত * মানৰ | দিনৰ অতীত * | ব'হাগৰ ধুমুহাৰ * |
কিমান সপোন * | সৰি গ'ল * * তাৰ | কোনে ৰাখে থতিয়ন * * |
কলঙ্ কপিলী * | দিজুৰ পাৰত * | ককাদেউতাৰ হাড় * * |
(নৱকান্ত বৰুৱা)

স্বৰবৃত্ত মুক্তকৰ সম্ভাৱনা

এতিয়ালৈকে উদ্ধৃত প্ৰায়বোৰ দৃষ্টান্ত, যৌগিক অথবা মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ কবিতা। স্বৰবৃত্ত ৰীতিতো মুক্তক ছন্দ সম্ভৱপৰ হয় নে নহয়—স্বাভাৱিকতে সেই প্ৰশ্ন জাগে। স্বৰবৃত্তৰ পৰ্ব্ব-বিন্যাস যিহেতু মাত্ৰ এক প্ৰকাৰৰ, সেইবাবে এই ৰীতিত সাৰ্থক মুক্তক ছন্দ সম্ভৱপৰ নহয়। কাৰণ, ৰূপকল্পৰ বৈচিত্ৰ্যৰ বাবে অথবা ছন্দসজ্জাৰ মিশ্ৰণৰ বাবে, এই ৰীতিত কোনো অৱকাশ নাই। খুব বেচি, এই ৰীতিত ধ্বনিৰ প্ৰবহমানতা ভাবপ্ৰবাহক আশ্ৰয় কৰি সম্ভৱ হ'ব পাৰে। আৰু সেইবাবে পংক্তিৰ আয়তন সম্পৰ্কীয় বন্ধনত কবিয়ে কিছু স্বাধীনতা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। তাৰে এটি দৃষ্টান্তঃ

যদি তোমাৰ * | চকুৰ মাজত * |
নুজলে মোৰ * |
কেশৰ লহৰ * |
ছুটি চকুৰ | প্ৰভা * *
মেঘৰ বুকুত * | বিদ্যুৎ পোহৰ * |
সন্ধ্যা তৰাৰ * |
নুঠে লহৰ * * |
নুঠে চকুত * | মোৰো মোহৰ |
একো * মধুৰ | শোভা * *
যদি তোমাৰ * | বুকু ভাহি * |
নুঠে হাঁহি * |
হঠাৎ আহি * |
মোৰে মুখৰ | ৰূপ * *
ফুলৰ মুখত * | নোলায় হাঁহি * * |
নাবাজে মোৰ * | মৃদুল বাঁহী * * |
জগৎ জনৰ * | হৃদয় কাঢ়ি * |
নুৰে প্ৰেমৰ | ধুপ * *
(ৰত্নকান্ত বৰকাকতী)

এই ৰীতিত মুক্তক ছন্দৰ মুক্তিৰ পৰিমাণ ইমানখিনিয়েই। সেইবাবে, স্বৰবৃত্ত ৰীতিত মুক্তক ছন্দৰ নিৰ্ব্বাধ গতিৰ বৈচিত্ৰ্য ফুটি উঠাৰ সম্ভাৱনা অত্যন্ত কম, ঠিক যেনেকৈ সমপংক্তিক প্ৰবহমান যৌগিক অথবা মাত্ৰাবৃত্তত সেই গতি-চাঞ্চল্য ফুটি উঠাৰ সম্ভাৱনা অত্যন্ত ক্ষীণ।

উপসংহাৰত উল্লেখযোগ্য, ছন্দ-বিজ্ঞানৰ বিচাৰত মুক্তক ছন্দ ধ্বনিশিল্পৰ সুৰমাধুৰ্য্যৰ পৰা মুক্ত তথা বঞ্চিত নহয়। মুক্ত কেৱল অঙ্গ-সৌষ্ঠৱৰ পৰা, স্থপতি-সৌষম্যৰ জ্যামিতিগত বন্ধনৰ পৰা। কাৰণ, ছন্দসজ্জাৰ বন্ধনৰ লগত সুৰৰ সম্পৰ্ক ক্ষীণ, স্থাপত্যৰ কুশল-গঠনৰ সম্পৰ্কহে মুখ্য। মুক্তক ছন্দই সুৰৰ মুক্তিৰ বাবে কামনা কৰে, বহিৰংগৰ বন্ধন-মোচন।

স্পন্দিত গদ্য

কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ

কথাৰ ভাষাৰ ছন্দ বুলি ক'লে শুনাত যদিও পৰস্পৰবিৰোধী উক্তি যেন লাগে, তথাপি কথাষাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে মিছা নহয়। হিব্ৰু ভাষাৰ কবিতাবোৰ হেনো কথাৰ ৰূপতে লিখা। কোনো পৰ্ব্ববন্ধনী নাই, ধ্বনিস্পন্দনৰ কোনো নিৰূপিত ৰূপকল্প নাই, তথাপি সেই লিখাবোৰ কবিতা বুলিয়েই সৰ্ব্বজনস্বীকৃত। সংস্কৃত ছান্দসিক-সকলেও চুৰ্ণক, উৎকলিকাপ্ৰায়, বৃত্তগন্ধি প্ৰভৃতি বিভিন্ন কথাছন্দৰ উল্লেখ কৰিছে। দৃষ্টান্তও দিছে। কিন্তু, সেইবোৰ দৃষ্টান্ত প্ৰকৃততে ছন্দ-বিজ্ঞানৰ বিষয়বস্তু নহয়—অলঙ্কাৰ-শাস্ত্ৰৰহে অন্তৰ্গত। অসমীয়া লিখকৰ লিখাতো তেনে ছন্দোগন্ধী কথাৰ দৃষ্টান্ত দুৰ্ল্লভ নহয়। যেনে,

> জয় জয় পৰমানন্দ নন্দনন্দন পুৰুষোত্তম শ্ৰীকৃষ্ণ গোবিন্দ গোপীনাথ কমলাকান্ত সুশান্ত পৰমেশ্বৰ তোমাৰ পদাৰবিন্দত কোটি কোটি প্ৰণাম কৰোঁ। যাৰ নাম মাত্ৰে সকল জগতৰে পাপ হৰে, চিত্তকো নিৰ্ম্মল কৰে, পৰম জ্ঞান মিলাৱে, ভুক্তি মুক্তি হৰিভক্তিকো দেই, হেন দৈৱকীনন্দন শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম কৰোঁ।
>
> (ভট্টদেৱ)

স্পষ্ট উপলব্ধি কৰিব পাৰি, সমাসে-অনুপ্ৰাসে বিন্যস্ত এই কথাৰ ভাষাত ছন্দৰ ধ্বনিৰূপ ফুটি উঠা নাই। অন্য বহু গদ্য-ৰচনাৰ দৰেই ইয়াৰো ধ্বনিস্পন্দন সম্পূৰ্ণৰূপেই অনিৰূপিত, অপৰিমিত আৰু অসংযত।

কিন্তু মাজে মাজে কথাৰ ভাষাতো এনে কিছুমান অংশ বিজুলীৰ দৰে চিক্‌মিকাই উঠে, য'ত ধ্বনিস্পন্দনৰ শিঞ্জন-মাধুৰ্য্য পৰিলক্ষিত হয়। ঠিক তেনে এটি দৃষ্টান্ত,

এনেকুৱা সন্ধিয়া, ক'তো ৰ'দ, ক'তো বৰষুণ নাই—বতাহজাক কোমল মিঠা—আকাশখন ৰঙা, মন যায়, এখোজ দুখোজকৈ, ভৰিত দুখ নোপোৱাকৈ, গাত গম নোপোৱাকৈ সোঁ বাঙলী দেশখনৰ ফালে গৈ থাকিম। খোজে খোজে আমাৰ বাটটো বোঁচ মুকলি বোঁচ বাঙলী হৈ যাব। আমাৰ বাট হ'ব ৰঙাগৰা নীলা পাহাৰৰ ওপৰেদি সোণবৰণীয়া সেউজীয়া গছৰ পাতৰ ওপৰেদি—নীলা সাগৰৰ বহল পানীৰ ওপৰেদি আমি গৈ থাকিম—বাট আমাৰ নুঢ়ুকায়, যোৱা আমাৰ শেষ নহয়—আমাৰ চাৰিও-ফালে তেজ-বাঙলী-সন্ধিয়া বোল-বাউলী বতাহ—চুলিবোৰ আমাৰ ৰঙা বতাহে পিচলৈ উৰাই নিব।

(চৈয়দ আবদুল মালিক)

কথাৰ ৰূপত বিন্যস্ত এই লিখাখিনিৰ এটা অনতিস্পষ্ট ধ্বনিৰূপ বৰ্ত্তমান। অৱশ্যে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি, সেই ধ্বনিস্পন্দন অনতিনিৰূপিত, অনতিপৰিমিত আৰু অনতিসংযত। দুৱৰাৰ 'কথা কবিতা'ৰ মায়া এইটো ধ্বনিৰূপতেই বিন্যস্ত। ওপৰৰ দৃষ্টান্তটো কবিতাৰ মৰ্য্যাদাৰ পৰা বঞ্চিত কেৱল এইবাবেই যে, এয়া এটা গল্পৰেই অংশ। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, এয়া প্ৰতিদিনৰ তুচ্ছ-সংলাপৰ ভাষাৰে এটুকুৰা ৰসোত্তীৰ্ণ প্ৰকাশ। ইচ্ছা কৰিলে এই পৰম ৰমণীয় গদ্যাংশক কবিতাৰ আধাৰতো বিধৃত কৰি ৰাখিব পাৰি।

খ্যাতিমান কথাশিল্পীৰ ভাষা আহি শিল্পবস্তুৰ যিখিনি ঠাইত ওলাইছেহি, মুক্তক ছন্দৰ কবিও ধ্বনিৰূপময় ভাষাৰ উভতি অহাৰ বাটেদি নিয়মৰ বন্ধন ছিঙি ছিঙি ঠিক সেইখিনি ঠাইতে ওলাইছেহি। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত,

মৰমৰ সোণজনী ।
তোমাৰ চিঠিয়ে দিয়া । ধুনীয়া খবৰটিয়ে ।
মনটো বুইছা মোৰ । উগুলথুগুল কৰি দিলে ।
কিবাকিবি কথাবোৰ । ধুনীয়া ধুনীয়া কথা ।
ভাবি ভাবি আবেলিটো ।

ধুনীয়াকৈ' পাৰ হৈ গ'ল ।
কিনো নাম থ'বা বাৰু ।
মালবিকা । মধুমালা ।
সেই নামবোৰ চোন । আজিকালি ভালকে নেলাগে ।
কবিতা কবিতা লগা । অসমীয়া নামবোৰ ।
নেওগে থ'লেই ।
তোমাৰ ল'ৰাহে হ'ব । ইমান যে আমনি কৰিব ।
খং খালা । ভাবিচোন ভাল লাগে ।
মনটো তেনেই আজি । পাতল লাগিছে ।

(নৱকান্ত বৰুৱা)

ইয়াৰ পৰা সহজে উপলব্ধি কৰিব পাৰি, মুক্তক ছন্দ আৰু স্পন্দিত গদ্যৰ পাৰ্থক্য। মুক্তক ছন্দত কাব্যৰ উপকৰণক আনি কথাৰ দুৱাৰ-দলিত ৰখা হৈছে। ঠিক সেইদৰে, স্পন্দিত গদ্যত কথাৰ উপকৰণক আনি কাব্যৰ চোতালত থোৱা হৈছে। ওপৰৰ দৃষ্টান্তত যদিও পৰ্ব্ব-বিভাগ সমূহ যতিৰ চিনেৰে নিৰ্দ্দিষ্ট কৰা হৈছে, প্ৰকৃততে সেইবোৰ ছেদৰেই পান্থশালা। চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জা সমূহত ছেদ সদায় যতিৰ আশ্ৰিত ৰূপত প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে। অমিতাক্ষৰ আৰু মুক্তক ছন্দৰ কবিয়ে সিহঁতৰ বাবেও দুখন এখন ঘৰৰ ব্যৱস্থা কৰি দিছে। স্পন্দিত গদ্যৰ কবিয়ে ছন্দৰ বিচাৰত চিৰকালৰ উপেক্ষিত এই ছেদক দিলে, মণিময় সিংহাসন আৰু যতিক দিলে নিৰ্ব্বাসন। সেইবাবে, এই ছন্দৰ পৰ্ব্ব-বিশ্লেষণ ছেদেৰে নিৰূপিত হোৱাটোৰেই বিধেয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

তাৰ সুৰভিৰ স'তে * মোৰ উ'াহ * গধুৰ হৈ উঠিছিল * *
সেইবাবে *
মোৰ শিতানৰ খিৰিকিখন * মুকলি কৰি দিবৰ * বৰ মন গ'ল * *
দেখা পালোঁ * আকাশৰ দুৱাৰ দলিত * পূৰ্ণিমা ৰাতিৰ * ঘূৰণীয়া জোন * *
ঠিক যেন এইমাত্ৰ * বাথৰুমৰ পৰা * ওলাই অহা * এজনী ছোৱালী * *

বৰ মৰম লাগিছিল * আকাশখনলৈ * *
দূৰৰ গীৰ্জ্জাটোত * গুণগুণকৈ কোনোবাই * প্ৰাৰ্থনা কৰিছিল * *
আৰু তাৰ * প্ৰাৰ্থনা-কাতৰ স্বৰটো * ডুবি গৈছিল *
গীৰ্জ্জাৰ ঘণ্টাটোৰ * ঘন ঘন * এজাক তৰঙ্গ-ধ্বনিত * *
(মহেন্দ্ৰ বৰা)

এইখিনিতে এটা অত্যন্ত যুক্তিসঙ্গত প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, যতিৰ অবিহনে কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ব পাৰে ছন্দৰ ধ্বনিস্পন্দন? যতি জানো ধ্বনিৰ গতি নিৰ্দ্দেশক তাল নহয়? কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে এটা অতি সুন্দৰ উপমাৰে তাৰ উত্তৰ দিছে। নৃত্যশিল্পীৰ পদক্ষেপত তাল যে অত্যাৱশ্যকীয় অংগ, তাক কোনেও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু সাধাৰণ ঘৰৰ জীয়ৰী-বোৱাৰীৰ খোজ-কাটলতো এক নাচৰ মাধুৰ্য্য আছে। নৈ-ঘাটৰ পৰা পানী আনিবলৈ যাওঁতে, চোতালৰ হাঁহ-পাৰ খেদিবলৈ যাওঁতে ফুটি উঠা সেই নাচৰো এটা তাল আছে। অৱশ্যে, সেই তাল তবলাৰ লহৰত অথবা মৃদংগৰ বোলত বন্ধা নহয়। নিত্যদিনৰ ঘৰুৱা-ভাষাৰ তাল নিৰূপণ কৰে, ছেদে—যতি নহ'লেও চলে সেইবাবে।

মূলতত্ত্ব

কথাৰ ভাষাত ধ্বনি আৰু ভাবৰ এক গভীৰ সম্পৰ্ক আছে। চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাত ধ্বনিগত সৌন্দৰ্য্য-সুষমাৰ প্ৰয়োজনত ভাব বহুদূৰ পৰ্য্যন্ত লাঞ্ছিত হোৱা দেখা যায়। সেইবাবেই, কাব্যৰ টীকা-ভাষ্যৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰে। কাৰণ, সাধাৰণ সংলাপৰ ভাষাত শব্দৰ লগত শব্দৰ এটা অন্বয়গত সম্পৰ্ক থাকে। কিন্তু ছন্দৰ ভাষাত সেই অন্বয়ৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় শব্দৰ স্বাভাৱিক অৱস্থান বিপৰ্য্যস্ত হয়। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, ছন্দোবদ্ধ ভাষা ব্যাকৰণসম্মত নহয়। কেৱল অন্বয়েই নহয়, যতি, প্ৰস্বন আৰু পৰ্ব্ব প্ৰত্যেকটোৱেই কৃত্ৰিম এক নিয়মৰ অনুবৰ্ত্তী। যিহেতু ইয়াৰ প্ৰত্যেকটোৱেই ধ্বনিগত,

সেইবাবে ভাব আৰু ধ্বনিৰ সহজ সামঞ্জস্য বিপৰ্য্যস্ত হ'বলৈ বাধ্য। তদুপৰি, মিলৰ প্ৰয়োজনত মানি লোৱা কৃত্ৰিমতাও সম্পূৰ্ণৰূপে উপেক্ষণীয় নহয়।

ছন্দৰ ভাষাত অনুভৱ কৰা যতি অত্যন্ত সুনিয়ন্ত্ৰিত। অথচ, কথাৰ ভাষাৰো এক যতি আছে, ছেদ যাৰ নাম; সেই ভাব-যতি স্বনিয়ন্ত্ৰিত। বহিৰংগৰ খাতিৰত কোনো সুসংবদ্ধ ৰীতিত বিন্যস্ত নহয়, সেই যতি। ছন্দৰ ভাষাত সচৰাচৰ পৰ্ব্বৰ প্ৰাৰম্ভতেই প্ৰস্বন অনুভূত হয়। আৰু সেই প্ৰস্বনৰ ক্ৰমবিলীয়মান ৰূপেই প্ৰত্যেকটো পৰ্ব্বৰ ধ্বনিস্পন্দন। কিন্তু কথাৰ ভাষাত প্ৰস্বন ইমান সুনিৰ্দ্দিষ্ট নহয়। ডঃ কাকতিদেৱে দৃষ্টান্তসহ এই অভিমত দাঙি ধৰিছে যে, অসমীয়া ভাষাত প্ৰস্বন সচৰাচৰ শব্দৰ মধ্যাংশত অনুভূত হয়। কামৰূপীয় শব্দ-চয়নত শব্দৰ প্ৰাৰম্ভতেই প্ৰস্বনৰ আঘাত পৰে, যাৰ ফলত মধ্যাংশত' অৱস্থিত স্বৰৰ এক বিলম্বিত-প্ৰৱণতা লক্ষ্য কৰা যায়। মুঠৰ ওপৰত, প্ৰস্বনৰ স্থিতিস্থাপকতা কথাৰ ভাষাৰ স্বতন্ত্ৰ বৈশিষ্ট্য। ছন্দৰ প্ৰয়োজনত, প্ৰস্বনৰ এই স্বাভাৱিক আচৰণ সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যাহত হোৱা দেখা যায়। ঠিক সেইদৰে, ছন্দোবদ্ধ ভাষাৰ পৰ্ব্বসমূহৰ সুপৰিমিত ধ্বনি-সংযোজন আৰু সুবিন্যস্ত ৰূপকল্পও নিতান্ত কৃত্ৰিম। কথাৰ ভাষাতো ধ্বনিপুঞ্জ গুচ্ছে গুচ্ছে বিন্যস্ত। ভাবৰ অনুবৰ্ত্তী এই ধ্বনিগুচ্ছ কোনো নিয়মৰ অধীন নহয়। ধ্বনি-পৰ্ব্ব যিদৰে ধ্বনি-সুষমাৰ অনুবৰ্ত্তী, ভাব-পৰ্ব্ব সেইদৰে অন্বয়গত প্ৰয়োজনৰ অনুবৰ্ত্তী।

স্পন্দিত গদ্যৰ উপকৰণ, ভাব-যতি আৰু ভাব-পৰ্ব্ব। আৰু সেই উপকৰণ ছন্দৰ সামান্য যাদু-স্পৰ্শেৰে সমুজ্জ্বল ছন্দাভাসযুক্ত। সেইবাবেই অনুভৱ কৰা যায়, এই ছন্দৰ যতি অনতিনিয়ন্ত্ৰিত, পৰ্ব্ব অনতিপৰিমিত আৰু প্ৰস্বন অনতিনিৰ্দ্দিষ্ট। উপমাৰ ভাষাৰে ক'ব পাৰি, ই গান নহয়; কিন্তু গানৰ আলাপ। সুৰৰ প্ৰবাহ আছে, এই ছন্দৰ; কিন্তু ইয়াৰ তাল-স্পন্দন অত্যন্ত ক্ষীণ।

গৌণ লক্ষণসমূহ

স্বচ্ছন্দবিহাৰী এই ছন্দৰ কেইটামান গৌণ লক্ষণ প্ৰণিধানযোগ্য। প্ৰায়েই লক্ষ্য কৰা যায়, এই ছন্দৰ পদক্ষেপ অভাবনীয়ৰূপে দীঘল। চিৰাচৰিত পদ্যৰ ভাষাত ইমান দীঘল পদক্ষেপ সম্পূৰ্ণৰূপে অসম্ভৱ। দশমাত্ৰিক যুগ্মাতীত পৰ্ব্বই পদ্যৰ ছন্দত দীৰ্ঘতম পদক্ষেপ। কিন্তু স্পন্দিত গদ্যত মাজে মাজে ইয়াতকৈয়ো দীৰ্ঘতৰ পৰ্ব্ব পৰিলক্ষিত হয়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

আহাঁ মোৰ ওচৰতে বহাঁ * * নাহৰফুটুকীৰ চকুতকৈয়ো চোকা *
তোমাৰ চকুৰ জুইত * মৰ-আঁউসীৰ জোন * পুৰি
ভস্ম হয় * * আমাৰ যাত্ৰাপথ সমুজ্জল * * জনমৰ যুগমীয়া * *
পদুলিত আলকাতৰাৰ বান্ধ * * হেৰা শকুন্তলা * পৃথিৱীত
কবিতাৰ শেষ নাই * *

(হেম বৰুৱা)

এই দৃষ্টান্তটিত এটি নবমাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ ব্যৱহাৰো উল্লেখযোগ্য। অসমীয়া ছন্দত নবমাত্ৰিক পৰ্ব্ব সম্পূৰ্ণৰূপে অচল। কিন্তু ভাবানুবৰ্ত্তী এই ছন্দত ৰাশি ৰাশি নবমাত্ৰিক পৰ্ব্ব পৰিলক্ষিত হয়। তাৰে অন্য এটি দৃষ্টান্ত,

ফোনৰ আনটো মূৰৰ পৰা * যদি পাতল শব্দ কেইটামানকে *
ওপঙি আহিলহেঁতেন * * আৰু ছুটামান * টুকুবাটুকুৰ হাঁহিৰ * শেষ
থলকনি * *
স্বপ্নৰ আমেজ ভাঙে * ফোন আৰু * গাড়ীৰ কৰ্কশ স্পন্দনে * *

(মহেন্দ্ৰ বৰা)

ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো পংক্তিতেই একোটি নবমাত্ৰিক পৰ্ব্বৰ বিন্যাস প্ৰণিধানযোগ্য।

চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাত পৰ্ব্বৰ অন্তৰ্গত অণুপৰ্ব্ব সমূহৰ এক

সৰল বৈখিক ক্ৰম ধ্বনিস্পন্দনৰ একান্ত প্ৰয়োজনীয় অঙ্গ। কিন্তু এই ছন্দত এই নিয়মৰো ব্যতিক্ৰম উল্লেখযোগ্য। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

জুই জ্বলি থকা * এখন অৰণ্যৰ কাষেদি * আমি ছুয়ো *
নাৱেৰে গৈ আছিলোঁ * * কুঁৱলীৰ দৰে ধোৱাঁৰ সাগৰত *
সাঁতুৰি সাঁতুৰি চৰাইবোৰ * জাকে জাকে উৰি গৈছিল * *
লাণি নিছিগাকৈ * সাপবোৰ * পানীত উটি অহা
দেখিছিলোঁ * * সিহঁতলৈ আমাৰ কিন্তু * বৰ মৰম লাগিছিল * *

(নীলমণি ফুকন)

অৱশেষত উল্লেখযোগ্য, এই ছন্দৰ পংক্তিসমূহৰ প্ৰবহমান গতি। ভাবৰ প্ৰবাহ যেতিয়া প্ৰায়-সম্পূৰ্ণ নিৰ্ব্বাধ, নিঃসন্দেহে এই ধ্বনিগুচ্ছ পংক্তিৰ ৰূপত বিধৃত নহ'লেও পাৰিলেহেঁতেন। তাৰ সপক্ষে কেৱল ইমানেই ক'ব পাৰি যে, সমস্ত ভাবপ্ৰবাহেই যেতিয়া ছন্দাভাসযুক্ত, সেই ভাবপ্ৰবাহক পংক্তিত বিধৃত কৰাটোও সামান্য ছন্দাভাসযুক্ত কৰাৰেই অকিঞ্চনৰ সৰল প্ৰয়াস।

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাস

অনুষ্টুভ্ আৰু পয়াৰ

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাস অতি তাৎপৰ্য্যময়। ভাষাৰ বংশলতাত সংস্কৃতৰ অৱস্থান আৰু অৱদান যিদৰে অনস্বীকাৰ্য্য, ছন্দৰ বংশ-লতাতো সেইদৰে সংস্কৃত ছন্দৰ প্ৰেৰণা শ্ৰদ্ধাৰে স্মৰণীয়। ধাৰণা হয়, অসমীয়া ছন্দসজ্জা সমূহৰ ভিতৰত পয়াৰেই প্ৰাচীনতম। আৰু এই পয়াৰৰ প্ৰেৰণা আহিছিল, বৈদিক সংস্কৃতৰ অনুষ্টুভ্ ছন্দৰ পৰা। অথচ প্ৰণিধানযোগ্য, অসমীয়া ছন্দৰ লগত সংস্কৃত ছন্দৰ এটা মৌলিক পাৰ্থক্য বৰ্ত্তমান। বৈদিক সংস্কৃতৰ ছন্দ লঘু-গুৰু স্বৰৰ সুবিন্যস্ত ৰূপৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। প্ৰত্যেক ছন্দসজ্জাৰে উপকৰণ আছিল, কিছুমান গণ। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, লঘু-গুৰু স্বৰৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত বিন্যাসৰ পৰা উদ্ভূত ধ্বনিস্পন্দন সংস্কৃত ছন্দৰ মূল উপকৰণ। আৰু এই ধ্বনিস্পন্দন চাৰিটা পাদত একেই ৰূপত অথবা একান্তৰ ৰূপত নাইবা সম্পূৰ্ণ অমিল ৰূপত সমাবিষ্ট হৈছিল। সেই বিভিন্ন ৰূপৰ প্ৰদক্ষিণ একাদিক্ৰমে, সমবৃত্ত, অৰ্দ্ধ-সমবৃত্ত আৰু বিষমবৃত্ত নামেৰে খ্যাত আছিল। অনুষ্টুভ্ আছিল সমবৃত্তৰ অন্তৰ্ভূক্ত ছন্দসজ্জা। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

শ্ৰদ্ধয়াগ্নিঃ সমিধ্যতে । শ্ৰদ্ধয়া হূয়তে হবিঃ ।
শ্ৰদ্ধাং ভগস্য মূৰ্ধনি । বচসা বেদয়ামসি ।

(ঋগ্বেদ)

আৰু এই অনুষ্টুভ্ৰ ধ্বনিবিন্যাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে অন্য এটি কথা পৰিষ্কাৰ হৈ পৰে যে, এই ছন্দৰ লগত অন্য সকলোবোৰ বৈদিক সংস্কৃত ছন্দৰে এক মৌলিক পাৰ্থক্য। সেইবাবেই, এই ছন্দ সংস্কৃত কবিৰো অত্যন্ত প্ৰিয়। অনুষ্টুভ্ ছন্দৰ সংজ্ঞা হ'ল,

পঞ্চমং লঘু সৰ্বত্ৰ সপ্তমং দ্বিচতুৰ্থয়োঃ।
গুৰু ষষ্ঠঞ্চ জানীয়াৎ শেষেষ্বনিয়মো মতঃ॥

(গঙ্গাদাস)

ইয়াৰ পৰা সহজে উপলব্ধি কৰিব পাৰি, অন্য সকলোবোৰ ছন্দসজ্জাৰ তুলনাত অনুষ্টুভ্ৰ স্বাধীনতাৰ পৰিসৰ অতি ব্যাপক। ৮+৮ অক্ষৰত বিন্যস্ত এই ছন্দসজ্জাৰ প্ৰত্যেক পাদৰে পঞ্চম অক্ষৰ লঘু আৰু ষষ্ঠ অক্ষৰ গুৰু; দ্বিতীয় আৰু চতুৰ্থ পাদৰ সপ্তম অক্ষৰ লঘু হোৱাটো বাঞ্ছনীয়; বাকীবোৰ অক্ষৰ সম্পৰ্কে কোনো বাধ্য-বাধকতা নাই। সেইবাবে, মাত্ৰাগত পৰিমাণত এই ছন্দসজ্জাৰ প্ৰত্যেক পংক্তিয়েই স্থিতিস্থাপক। আৰু তাৰে পৰিণতিস্বৰূপে, অনুষ্টুভ্ ধ্বনিগুচ্ছৰ এক অপূৰ্ব্ব শোষণ-শক্তি পৰিলক্ষিত হয়, যাৰ লগত অসমীয়া পয়াৰৰ গভীৰ সাদৃশ্য বৰ্ত্তমান।

খুব সম্ভৱ, এই অনুষ্টুভ্ৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰেৰণাৰ ফল স্বৰূপেই চৰ্য্যাপদৰ সান্ধ্য-ভাষাত সম্ভৱপৰ হৈছিল, এনেকুৱা ছন্দসজ্জাৰ,

ঃ ঃ । । । । ॥ । । ঃ ।
কাআ তৰুবৰ । পঞ্চ বি ডাল ০
॥ । । ঃ ঃ ॥ ঃ ঃ ।
চঞ্চল চীএ । পইঠো কাল ০

(লুইপাদ)

এয়া হ'ল, উনমাত্ৰিক অনুষ্টুভ্ ছন্দসজ্জা। অৱশ্যে, এই ছন্দসজ্জাৰ মাত্ৰা-সংস্থাপন ৰীতি সংস্কৃতৰেই লঘু-গুৰু দৈৰ্ঘ্যৰ সমতুল্য। হ'ব পাৰে, ইয়াৰ কাৰণে দায়ী সেই সুপ্ৰাচীন যুগৰ উচ্চাৰণ-ভঙ্গিমা। তথাপি অনুষ্টুভ্ৰ শেষ অক্ষৰৰ পৰিবৰ্ত্তে এটি মৌনমাত্ৰা স্থাপন কৰাত যি এক অন্ত্যস্পন্দ অনুভূত হ'ল, সি অসমীয়া কবিৰ দৃষ্টি অথবা শ্ৰুতিৰ অলক্ষ্য হৈ নৰ'ল। সেইবাবেই, পৰৱৰ্ত্তী যুগত ৮+৭ ৰূপকল্পৰ মালতী ছন্দসজ্জা পোৱা যায়। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

শুনি হেন হৰিও বু ! লিলা তাইক হাসি ০ |
যাইবে যেবে নপৰা | কান্ধত উঠা আসি ০ |
(শঙ্কৰদেৱ)

খুব সম্ভৱ বৈষ্ণৱ যুগৰ পূৰ্ব্বেও এই মালতীৰ যথেষ্ট প্ৰচলন আছিল। কিন্তু অনুষ্টুভ্‌ৰ তাল যিহেতু সমমাত্ৰিক ভঙ্গীৰ, সেইবাবে কবিৰ শ্ৰুতিক এই ছন্দসজ্জাই সন্তুষ্ট কৰিব পৰা নাছিল। সেইবাবেই, অনুষ্টুভ্‌ৰ অন্তিম দুই ধ্বনিক বৰ্জ্জন কৰি দুটা মৌনমাত্ৰা সংস্থাপন কৰা হ'ল। আৰু তাৰেই পৰিণতি, অসমীয়া ছন্দৰ আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় ছন্দসজ্জা, পয়াৰ। তেনে এটি প্ৰাচীনতম দৃষ্টান্ত,

হিৰণ্যকসিপু বোলে | সুনবে বৰ্ব্বৰ ০ ০ |
পুনৰপি নিন্দিলোহোঁ | তোহোৰ উত্তৰ ০ ০ |
বোল যে সবাৰো গাএ | আছে দামোদৰ ০ ০ |
সবে লোক নোহে কিয় | একে সমসৰ ০ ০ |
(হেম সৰস্বতী)

এয়া হ'ল, দুৰ-সুদূৰ দ্বাদশ শতিকাতে ৰচিত অসমীয়া ছন্দৰ নিদৰ্শন। তাৰ পূৰ্ব্বেও পয়াৰৰ দৃষ্টান্ত দুষ্প্ৰাপ্য নহয়। তথাপি, সেইবোৰ দৃষ্টান্তত ধ্বনিস্পন্দনৰ শৈথিল্য উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি।

জাতিচ্ছন্দ আৰু ছবি

পয়াৰৰ পাচতে প্ৰাচীনতম অসমীয়া ছন্দসজ্জাৰ নিদৰ্শন হ'ল, ছবি। ইয়াৰো অনুপ্ৰেৰণা সংস্কৃত ছন্দৰ পৰাই চৰ্য্যাপদৰ খিৰিকিয়েদিয়েই আহিছিল। প্ৰণিধানযোগ্য যে, অসমীয়া ছন্দশিল্পী সকলে সংস্কৃত ছন্দৰ অসমীয়া ৰূপায়ণ দিওঁতে, দুটা স্বতন্ত্ৰ ৰীতিত সেই কাম সম্পাদন কৰিছিল। অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ অসমীয়া ৰূপায়ণত কেৱলমাত্ৰ যতিৰ অশিথিল সংস্থাপনৰ ৰীতি প্ৰৱৰ্ত্তন কৰাৰ দৃষ্টান্ত

হ'ল, পয়াৰ। কিন্তু পৰৱৰ্ত্তী যুগত সংস্কৃত কাব্যত জাতিচ্ছন্দৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। ধাৰণা হয়, আৰ্য্য সংস্কৃতিৰ লগত অনাৰ্য্য সংস্কৃতিৰ সংঘাতেই এই নতুন ছন্দৰীতি-প্ৰৱৰ্ত্তনৰ মূল কাৰণ। যিকি নহওক, এই ছন্দৰীতিত প্ৰত্যেক পাদৰেই দৈৰ্ঘ্য সুনিয়ন্ত্ৰিত আৰু ধ্বনি অথবা অক্ষৰৰো মাত্ৰা-নিৰ্দ্দেশ সুপৰিমিত ৰূপত বিন্যস্ত হোৱা দেখা যায়। সুপ্ৰাচীন সেই ছন্দৰীতিৰে এটি দৃষ্টান্ত এয়া,

ধীৰে-সমীৰে | যমুনা-তীৰে | বসতি বনেবন- | মালী
পীন পয়োধৰ- | পৰিসৰ-মৰ্দন- | চঞ্চল-ক ৰ যুগ | শালী
(জয়দেৱ)

এই ছন্দসজ্জাৰে প্ৰতিধ্বনি চৰ্য্যাপদ সমূহত অসংখ্য পোৱা যায়। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত,

উঁচা উঁচা | পাবত তহিঁ | বসঈ সবৰী | ৱালী
মোৰঙ্গি পীচ্ছ | পৰহিণ স ব ৰী | গিবত গুঞ্জৰী | মালী
(শবৰপাদ)

অসমীয়া কবিয়ে লক্ষ্য কৰিছিল, প্ৰচলিত উচ্চাৰণ-ভঙ্গিমা কৃত্ৰিম নকৰিলে কেতিয়াও অসমীয়া ছন্দত ধ্বনিসাম্যৰ ভিত্তি হ'ব নোৱাৰে। সেইবাবে, ইয়াৰ অসমীয়া ৰূপায়ণ অক্ষৰ অৰ্থাৎ ধ্বনিৰ ভিত্তিতেই সম্ভৱপৰ। অৱশ্যে, তাৰ গঠন-বিন্যাস সংস্কৃত ছন্দসজ্জাৰ ৮+৮+১২ ৰূপতেই ৰখাটো বিধেয়। শেষ দুই ধ্বনিত মৌনমাত্ৰা-সংস্থাপন কৰি তেওঁলোকে তাৰ অসমীয়া ৰূপ দিলে এনেকুৱাকৈ,

কবিৰাজ কন্দলী যে | আমাকেসে বুলিৱয় |
মাধৱ কন্দলী আৰো | নাম ০ ০
সপোনে সচিতে মঞি | জ্ঞানে কায়-বাক্য মনে |
অহৰ্নিশে চিন্তো ৰাম | ৰাম ০ ০
(মাধৱ কন্দলী)

ছবিৰ এই ধ্বনিসাম্যত নিশ্চয়েই অসমীয়া কবিয়ে গায়ত্রী ছন্দৰো সমৰ্থন লাভ কৰিছিল, যাৰ অক্ষৰ-বিন্যাসৰ ৰীতি হ'ল, ৮+৮+৮। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

অগ্নিমীলে পুৰোহিতম্ । যজ্ঞস্য দেৱমৃত্বিজম্ ।
হোতাৰং ৰত্নধাতমং ।
(ঋগ্বেদ)

গায়ত্রী ছন্দৰ লগত আৰু দুটা অক্ষৰ সংযোগ কৰি অন্তিম ধ্বনি-স্পন্দনক প্রসাৰিত কৰি বিচিত্র ধ্বনিকল্লোল আনিবৰ আগ্রহ নিশ্চয় অসমীয়া কবিৰ চিত্তবৃত্তিৰ ওচৰত গভীৰ আবেদনপূৰ্ণ হৈ উঠিছিল। ঠিক এনেকৈয়ে অন্য এটি ছন্দসজ্জাই অসমীয়া কাব্য-জগত প্রবেশাধিকাৰ লাভ কৰিছিল।

বৈষ্ণৱ যুগৰ অৱদান

নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি, অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসত বৈষ্ণৱ যুগ নামেৰে খ্যাত যুগটো ছন্দৰ ইতিহাসতো স্বৰ্ণ যুগ আছিল। এই এটা যুগ, যিটো যুগত আৰু অসংখ্য ছন্দসজ্জা সংস্কৃত ছন্দ-জগতৰ পৰা নদীৰ বুকুত অহা বানপানীৰ দৰে অসমীয়া ছন্দ-জগতলৈ উত্তাল গতিৰে প্রবাহিত হৈ আহিছিল। অসমীয়া বৈষ্ণৱ কবিসকলে সংস্কৃত ছন্দ-শাস্ত্ৰৰ গভীৰ অধ্যয়নেৰে আপোন কাব্যিক পৰিমণ্ডল ঐশ্বৰ্য্যময় কৰি লৈছিল।

অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত এটি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ঘটনা পোৱা যায়, শঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিত। মহাৰাজ নৰনাৰায়ণৰ ৰাজসভাত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে এদিন অকস্মাতে এটি সংস্কৃত ছন্দ ৰচনা কৰিব লগীয়া হৈছিল। মহাপুৰুষে গাই গৈছিল,

মধুদানৱদাৰণদেৱ ৱৰং।
ৱৰ বাৰিজলোচন চক্রধৰং॥
ধৰণীধৰ ধাৰণ ধ্যেয় পৰং।
পৰমাৰ্থ বিদ্বাশুভ নাশকৰং॥

কৰ চূৰ্ণিত চেদিপ ভূৰিভগং।
ভগভূষণ কোঞ্চিত পাদযুগং॥

ইত্যাদি। সংস্কৃত তোটক ছন্দত বিন্যস্ত এই ছন্দৰেই সাৰ্থক ৰূপায়ণ যে, সেইজন কবিৰ হাততে পোৱা নেযাব—সিও জানো সম্ভৱ? তোটকৰে প্রতিধ্বনি অসমীয়া ছন্দৰ কুসুমমালা, একেজন মহাৰাজৰে অনুযোগৰ পৰিণতি,

নমো নাৰায়ণ সংসাৰ কাৰণ।
ভকত তাৰণ তোমাৰ চৰণ॥
বেদান্ত গায়ক বংশী বায়ক।
জগত নায়ক মুকুতি দায়ক॥
(শঙ্কৰদেৱ)

কেৱল এই তোটক ছন্দটিয়েই বৈষ্ণৱ কবিৰ সংস্কৃত ছন্দ-সৃষ্টিৰ নিঃসঙ্গ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ নহয়। অংকীয়া নাটৰ নান্দী আৰু মঙ্গলাচৰণকে প্রমুখ্য কৰি বৈষ্ণৱ কবিয়ে বিভিন্ন ছন্দসজ্জাত অসংখ্য সংস্কৃত শ্লোক ৰচনা কৰিছিল। গতিকে, সেইবোৰ ছন্দৰ অনুৰূপ অসমীয়া ৰূপায়ণো প্রচুৰ।

সংস্কৃত ত্রিষ্টুভৰ ধ্বনিসাম্য হ'ল, একাদশ অক্ষৰেৰে বিন্যস্ত পাদ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

চিত্রং দেৱানাম্ উদগাদ্ অনীকম্
চক্ষুৰ্মিত্রস্য বৰুণস্যাগ্নেঃ।
আপ্রা দ্যাৱাপৃথিৱী অন্তৰীক্ষম্
সূৰ্য্য আত্মা জগতম্ তস্থুষশ্চ॥
(ঋগ্বেদ)

এই ছন্দৰেই অসমীয়া ৰূপায়ণ, ঝুনা। ঠিক সেইদৰে, দশাক্ষৰাবৃত্তিৰ প্রেৰণাতে সৃষ্টি হৈছিল অসমীয়া দিগক্ষৰা ছন্দসজ্জাৰ; সংস্কৃত মধুমতীৰ অসমীয়া ৰূপায়ণ, ঝুমুৰা।

মূঠৰ ওপৰত, যৌগিক ৰীতিৰ মৌলিক ৰূপটো ধ্বনিত হৈ উঠিছিল, বৈষ্ণৱ যুগতেই। প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ কবিতা এই যুগত নাছিল নেকি? নিশ্চয়েই আছিল। ভটিমা সমূহ তাৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। কিন্তু এটা কথা অনস্বীকাৰ্য্য যে, সংস্কৃতৰ আদৰ্শত লঘু-গুৰু অক্ষৰ হিচাবে মাত্ৰা সংস্থাপিত হোৱাৰ হেতুকে প্ৰত্নৰীতিত বিন্যস্ত এই ভটিমা সমূহ কবিতা হিচাবে সুখ-পাঠ্য নহয়। একান্তৰূপে সুৰৰ প্ৰয়োজনতে ৰচিত এই ভটিমা সমূহৰ উচ্চাৰণ-ভঙ্গিমা প্ৰচলিত পঠনৰীতিৰ লগত সাদৃশ্যহীন বুলি ভাবিবৰ অৱকাশ প্ৰচুৰ। সেইবাবেই, মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিয়ে কিজানি বৈষ্ণৱ কবিৰ হৃদয়ৰ সঁহাৰি পোৱা নাছিল।

বৈষ্ণৱোত্তৰ অৱক্ষয়

বৈষ্ণৱ যুগৰ পৰিসমাপ্তিৰ লগে লগেই অসমীয়া ছন্দৰ অন্ধকাৰ যুগ আৰম্ভ হ'ল। বৈষ্ণৱ কবিসকলে অসমীয়া ছন্দক আনি যি পৰ্য্যায়ত উপনীত কৰালেহি, তাৰ পাচত আৰু কোনো উল্লেখযোগ্য প্ৰগতি নহ'ল। কেৱল সেয়ে নহয়, তেওঁলোকে অসমীয়া ছন্দৰ সুৰ যিটো ৰূপত বান্ধিছিল, তাৰো স্খলন হোৱাটোহে পৰিলক্ষিত হয়। যৌগিক ৰীতি যিহেতু সেই যুগত অক্ষৰবৃত্ত নামেৰেই পৰিচিত আছিল, সেইবাবে বহুতো ছন্দশিল্পীয়ে অক্ষৰক আখৰ বুলি ভাবিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। তাৰে অৱশ্যম্ভাৱী পৰিণতি হ'ল, ধ্বনিৰ লগত সম্পৰ্কবৰ্জ্জিত এবিধ কৃত্ৰিমাকাৰ ছন্দ। কেৱল সেয়ে নহয়, যতি-সংস্থাপনৰ আদৰ্শ সম্পৰ্কেও কিছুমান ভুল ধাৰণাই কবিৰ স্নেহ-ছাঁয়া লাভ কৰিলে। ৮+৭ সংকেতৰ তথাকথিত পয়াৰ এই যুগৰেই কীৰ্ত্তি। অৱশ্যে এই অৱক্ষয়ৰ ইতিহাস সমগ্ৰ যুগৰে ছন্দ-বুৰঞ্জীৰ সামগ্ৰিক ৰূপ।

ইতিহাসৰ অমোঘ নিৰ্দ্দেশ সমগ্ৰ জাতিৰ জীৱনলৈ যেতিয়া অন্ধ-কাৰ নামি আহে, কাব্য তথা ছন্দতো তাৰ প্ৰতিসৰণ পৰিলক্ষিত হয়।

তথাপি ইতিহাসক ধন্যবাদ যে, পূৰ্ব্বৱৰ্ত্তী যুগৰ ছন্দ-সম্পদ নষ্ট হৈ নোযোৱাকৈ এই অৱক্ষয়ৰ মাজতো বাচি থাকিল। অসমীয়া ছন্দৰ এই অন্ধকাৰ যুগৰ ছাঁয়া অৰুণোদয় যুগৰ পৰিসমাপ্তি পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত।

এই অন্ধকাৰ যুগৰ ছন্দৰ লগত জড়িত একমাত্ৰ শিল্পপ্ৰচেষ্টা হ'ল, প্ৰত্নৰীতিৰ মাত্ৰাবৃত্ত পুনৰ-প্ৰৱৰ্ত্তনৰ প্ৰয়াস। তাৰে ইঙ্গিত পোৱা যায় এইবোৰ পংক্তিত,

ঃ।। ঃ ।। ।।।ঃ।
চঞ্চল লোচনে । কাজৰ ৰঙ্গি
ঃ।। ।। ।। ।।। ঃ।
ভাবুক মনে কুটি- । লতৰ ভঙ্গি
ঃ ।।।। ।। ০।। ঃ ।
প্ৰাতৰুদিত ৰবি । সিন্দুৰ কান্তি
।।। ।।। ।। ।।। ঃ ।
সজল মুকুতা ফল । দশন পান্তি
।।। ।।। ।। । ঃ।। । ।
সজল জলদ ইব । কুণ্ডল জালে
। ।।। ঃ ।। ।। ঃ । ।
পৰিমল শোভিত । মালতী মালে

(স্বৰ্গদেৱ শিৱসিংহ)

তথাপি প্ৰণিধানযোগ্য যে, এয়া এটি নিঃসঙ্গ নিদৰ্শনহে। অবিচ্ছিন্ন ৰূপত ছন্দ সাধনাৰ কোনো একনিষ্ঠ পৰিচয় এই সুদীৰ্ঘ কালছোৱাত পাবলৈ নাই।

যৌগিক ৰীতিৰ সন্ধান

অৰুণোদয় যুগৰ পাচত জোনাকী যুগ আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে আকৌ এবাৰ ছন্দশিল্পৰ চৰ্চ্চা আৰম্ভ হ'ল। হয়তো ইতিহাসৰ গতি সঁচাসঁচিকৈয়ে দ্বন্দ্বাত্মক। সেইবাবেই, সুপ্ৰাচীন যুগতে

লৌকিক কবিৰ মৌখিক কবিতাবোৰৰ ভিত্তিত নতুন এক ছন্দৰীতি প্ৰবৰ্ত্তনৰ বাবে এটি প্ৰয়াস আৰম্ভ হ'ল, এই যুগতেই। ইংৰাজী সাহিত্যৰ ৰোমাণ্টিক যুগৰ অনুপ্ৰেৰণা যিহেতু চহা কবিৰ লোক-গীতি সমূহ, সেইবাবে সেই ৰোমাণ্টিক সৰণিৰে শৰণ লোৱা অসমীয়া কবিসকলেও চহা কবিৰ মুখে-মুখে বাগৰি অহা প্ৰাচীন সৃষ্টি সমূহক লিপিবদ্ধ কৰি ৰাখিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। খুব সহজতে এই কবিসকলে অনুভৱ কৰিলে, লৌকিক কবিৰ এই সৃষ্টি সমূহৰ এটা স্বতন্ত্ৰ সুৰ আছে। যদিও সৰহখিনি কবিতা স্বৰবৃত্ত ছন্দ-ৰীতিত ৰচিত, তাৰে কিছুমানৰ সুৰ যৌগিকৰো নহয়, স্বৰবৃত্তৰো নহয়। এইবোৰ কবিতাৰ পৰ্য্যায়ত পৰে মণিকোঁৱৰ আৰু ফুল-কোঁৱৰৰ গীত, জাৰী আৰু জিকিৰ সমূহ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

| ০ || | ০ || ০ | | |
কাঠৰ পখী ঘোৰাত   উঠি ফুলকোঁৱৰে
| | ০ || ০ ॥
মাৰি যায় চাবুকৰ ছাট
| | | | | | || ০ | | |
আকাশে পাতালে   উৰাৱত কৰিলে
| | | | | ০ ॥
ধৰিলে আলাসৰ বাট
॥ | ||| ॥ | | | |
দেও দি এৰালে   দেও দৰিকণা
|| | | | | ॥
লুটি দি এৰালে শ'ল
| ॥ ॥ ০ || || | |
নগৰ সাত পাক   উঠি পখী ঘোৰা
|| ০ || ০ ॥
ছমাহৰ বাটলৈ গ'ল

(ফুলকোঁৱৰৰ গীত)

অথবা,

| | | || ০ | || | | ০
ছুনিয়া এদিনৰ   ছুনিয়া ছুদিনৰ
| | | | | | | |
ছুনিয়া ফুলনি বাৰী
| ০ | | | | | | ০ | | |
কতক ছলেবলে   কৰ তই ছুনিয়া
| | | | | | | |
ধৰিব খেৰালি মাৰি
| | | | | | | | | | | |
খেৰালি জালৰে   গুড়ি বাৰেবুৰি
| ॥ ০ ॥ ॥
পাহৰ লেখ-জোখ নাই
| | | | | | | | | | | |
টিকনিতে ধৰি   চোঁচনি মাৰিবা
| | | | | | ০ ০
সবাকে একে ঠাইত পায়

(শ্বাহ মিলন)

সহজেই উপলব্ধি কৰিব পাৰি, এইবোৰ কবিতাৰ ধ্বনিগুচ্ছৰ মাত্ৰা-সংস্থাপনৰ ৰীতি স্বৰবৃত্তৰ অনুগামী; কিন্তু ধ্বনিস্পন্দন একান্ত-ৰূপেই যৌগিকৰ অন্তৰ্গত। সেইবাবে, কবিতা সমূহত কোনোটো ৰীতিৰেই বিশুদ্ধ ধ্বনিসাম্য পাবলৈ নাই। স্বৰবৃত্তভঙ্গিম যৌগিকৰ এই ছন্দসজ্জা সমূহ আখৰৰ মাজত ধ্বনিসাম্য বিচৰা কবিসকলক বিভ্ৰান্ত কৰিবৰ পক্ষে যথেষ্ট আছিল। প্ৰকৃততে "কবিতা হয় যদি হওক, নহয় যদি নহওক" নীতিৰ উপাসক লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা পৰ্য্যন্ত এই ধ্বনিদুষ্ট ছন্দৰ কবলৰ পৰা মুক্ত হ'ব পৰা নাছিল। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত,

| | | | | | ০ ॥ | | |
পুবৰে ব'দতে   চিক্‌মিক্ কৰিছে
০ ॥ | | | | |
লুইতৰ পাৰৰে বালি

| | o | | | | | | | | o
আকাশত উৰিছে   তেনে চিকেমিকাই

| | | | | | | | |
বগলী জাকৰে লালী

| | | | | o | | | | | o
পাৰতে কঁহুৱাৰ   ফুলে চিকেমিকাই

| | | | | o ॥
পানীতে কটিকৰ জোল

| | o | | | | | | | | o
মালতীৰ হাঁহিতে   দাঁতে চিকেমিকাই

| | o | ॥ ॥
দেখোঁতেই আমোলমোল

(লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা)

ঠিক এইদৰেই, বৈষ্ণৱ যুগত এটা সুষম ৰূপ লাভ কৰা যৌগিক ছন্দই আকৌ এবাৰ বাট হেৰুৱাই পেলাইছিল। অৱশ্যে, এইটো কথাও অনস্বীকার্য্য যে অন্য বহু ক্ষেত্রতে অসীম প্রতিভাৰ পৰিচয় দিয়া স্বত্বেও বেজবৰুৱাৰ শ্রুতি-জ্ঞান অনেক সময়ত ৰীতিমতে স্থুল আছিল। যিকি নহওক, উত্তৰ-জীৱনত বেজবৰুৱাই যৌগিকৰ নিৰ্ভেজাল ৰূপটো আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। বেজবৰুৱা ব্যক্তিগত ছন্দশিল্পী নহয়, তেওঁ সমস্ত যুগৰে ছন্দসাধনাৰ প্ৰতীক। অন্য সকলো কবিৰ ক্ষেত্রতে এই উক্তি প্রযোজ্য যে, পৰম্পৰাগত মৌখিক কবিতাৰ ছন্দ, সুৰৰ প্ৰয়োজন আৰু সংস্কৃত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ ৰূপ—এই সকলোবোৰ ভিন্নমুখী প্ৰভাৱৰ পৰিণতি স্বৰূপেই, যৌগিক ৰীতিৰ এই শিথিল ৰূপ সম্ভৱপৰ হৈছিল। পূৰ্ব্ববৰ্ত্তী যুগৰ লগত ই এক প্ৰণিধানযোগ্য পাৰ্থক্য। কাৰণ, এই যুগৰ কবিয়ে আকৌ এবাৰ ধ্বনিক ছন্দৰ ব্যষ্টি বুলি ভাবিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। সেইবাবেই, অচিৰেই তেওঁলোকে যৌগিকৰ আপোন ৰূপটো বিচাৰি উলিয়াবলৈ সক্ষম হৈছিল।

এই যুগৰে দ্বিতীয় তৰংগত যৌগিক ছন্দৰীতিৰ দুটা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ বিৱৰ্ত্তন পৰিলক্ষিত হয়। এহাতে কেইজনমান কবিয়ে অনুভৱ কৰিছিল যে, অযুগ্ম ধ্বনিবিশিষ্ট ছন্দৰ স্পন্দন প্ৰায় নিস্তৰংগ। সংস্কৃত ছন্দৰ শাৰ্দুলবিক্ৰীড়িত প্ৰভৃতি ধ্বনিসঞ্জাত যি ব্যাঘ্ৰ-গৰ্জ্জন শুনিবলৈ পোৱা যায়, তাৰ তুলনাত অসমীয়া ছন্দৰ ধ্বনিসঞ্জাত মাৰ্জ্জাৰ-ৰোদনহে অনুভূত হয়। সেইবাবে, প্ৰচুৰ সংস্কৃত-জনিত যুগ্ম ধ্বনি প্ৰয়োগ কৰি নিস্তৰংগ ছন্দক তৰংগায়িত কৰাৰ প্ৰচেষ্টা আৰম্ভ হ'ল। তাৰে সুন্দৰতম পৰিণতি পৰিলক্ষিত হয় এনেবোৰ পংক্তিত,

মন্দ মন্দ মকৰন্দ মদগন্ধে
মোদিত মাধৱী কুঞ্জ ;
মৃদু মধু ৰসে মথিত মৰ্দ্দিত
মঞ্জুল মঞ্জুল পুঞ্জ।

(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

যদিও অনুপ্ৰাসৰ নিদৰ্শন স্বৰূপেই এই কবিতা বহুজন-উদ্ধৃত, তথাপি ছন্দশিল্প হিচাবেও এই কবিতা কম তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ নহয়। কাৰণ, অসমীয়া ছন্দত যৌগিক ধ্বনিস্পন্দনৰ সৰ্ব্বশ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন এই কবিতা। অথচ, অত্যন্ত দৃঢ়পিনদ্ধ ইয়াৰ গঠন-বিন্যাস।

ইয়াৰে বিপৰীত বিৱৰ্ত্তন লক্ষ্য কৰা যায়, যুগ্ম ধ্বনি প্ৰায় বৰ্জ্জন কৰাৰ প্ৰয়াসত। তাৰে পৰিণতি হ'ল, অসমীয়া ছন্দত কেতিয়াও শুনিবলৈ নোপোৱা এক তৰল সংগীতময় ৰূপ। সংস্কৃতৰ পজ্ঝটিকা ছন্দৰ সৰ্ব্বশ্ৰেষ্ঠ দৃষ্টান্তটোত এই সুৰৰ সামান্য আভাস পোৱা যায়। দৃষ্টান্তটো হ'ল,

নলিনী দলগত জলমতি তৰলং।
তদ্বজ্জীৱনমতিশয় চপলম্॥

(শঙ্কৰাচাৰ্য্য)

সেই একেটা সুৰকে জানো এইবোৰ অসমীয়া পংক্তিতো পোৱা নেযায়,

মাৰ গ'লে ৰঙা বেলি সৰু তৰাটিয়ে
দিয়ে মোক সাদৰৰ শেষ আহ্বান,
ওলাম যেতিয়া মই সাগৰৰ পিনে
শুণো ঘাটত যেন করুণ কান্দোন।
(যতীন দুৱৰা)

অসমীয়া ছন্দৰ এই ললিত-কোমল ৰূপ এই যুগৰ দ্বিতীয় তৰংগৰ অন্য এটি সৰ্ব্বশ্ৰেষ্ঠ সৃষ্টি।

আধুনিক যুগৰ ছন্দপ্ৰয়াস

লোক-গীতিৰ সমাদৰ বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে, সেই ছন্দৰ ধ্বনি-সাম্যই বহুতো কবিৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে। অৱশ্যে, প্ৰথম ছোৱাত যথেষ্ট খেলিমেলিৰ সৃষ্টি হৈছিল। বহুতো সময়ত মাত্ৰাবৃত্তৰ ভংগীয়ে আহি সেই নতুন সৃষ্টি-প্ৰয়াসক আমনি দি গৈছিল। সেই চিন-নিচিন সীমান্তৰে এটি প্ৰয়াস এয়া,

নহয় মণি- | মুক্তা-হাৰ | নহয় একো | ঘোৰা হাতী |
পাল কোম্পানীৰ | ন-মহা দা- | মৰ মাথোন | এটি ছাতি |
পুৰণি থেকেৰাৰ | চোক বেছি | **পুৰণি মিতিৰৰ** | বেছি এঠা |
পুৰণি ছাতিৰ | বিয়োগতো | পাইছোঁ মনত | অতি বেথা |
কেঞাৰ গোলাত | কিনিছিলোঁ | মাথোন আৰু | তেওজ বেলি |
বাবুৱে কৈছিল | **নিয়া ডাঙ্ৰীয়া** | এই ছাতি | ফাছ্ কিলাছী |
টিকা ফাটে | **থুতি নাফাটে** | কেঞা বাবুৰ | কথাৰ গুণ |
এনে ছাতি | অপহৰি | **মাৰিলি কোনে** | মুৰত টাঙোন |
ৰজাই ৰাণীক | ৰথা দৰে | তোকো ছাতি | কান্ধত তুলি |
লৈ ফুৰালোঁ | ওকণি বা | পকৱাই ক'ৰ- | বাত থায় বুলি |

তুলাপাতৰ | নীলা জাকিট | চোলা পিন্ধাই | **ৰাখিলোঁ ঘৰত** |
ঠিক জানিবা | ন-বোৱাৰী | শোভে সুন্দৰ | ঘৰৰ চুকত |
(ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)

এনেবোৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ পথেদি পাৰ হৈ যাওঁতেই, এই যুগৰ কবিয়ে স্বৰবৃত্ত আৰু মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ সঠিক মাত্ৰা-সংস্থাপন ৰীতিৰ সন্ধান পাইছিল। তাৰ ফলতে, এই যুগত এই দুয়োটা ৰীতিৰ ছন্দই প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত এটি সুস্পষ্ট গঢ় পালে। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতিত পৰিপূৰ্ণতা দেখুৱাবলৈ সক্ষম হৈছিল, তিনিজন কবি—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, কমলেশ্বৰ চলিহা আৰু ৰত্নকান্ত বৰকাকতী। অনুৰূপে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ সঠিক স্পন্দনো ধৰা পৰিছিল, এই তিনিজন কবিৰ হাততে। যৌগিকৰ বাটেদি আহি যোগ দিছিলহি অন্য এজন কবি, অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী। অসমীয়া ছন্দৰ ইতিহাসত এই চাৰিজন কবিৰ দান শ্ৰদ্ধাৰে স্মৰণীয়। অৱশ্যে, এই দ্বিতীয় তৰংগৰ লগত তৃতীয় তৰংগৰ সংক্ৰান্তি ক্ষণত মাত্ৰাবৃত্তৰ অপৰূপ শিঞ্জন-মাধুৰ্য্য ফুটি উঠিছিল, দেৱকান্ত বৰুৱাৰ ছন্দ-প্ৰয়াসত।

ইংৰাজী ছন্দৰ প্ৰভাৱ

এই যুগতেই নতুন নতুন ছন্দসজ্জা সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো বিপুল আৰু স্থায়ী প্ৰগতি পৰিলক্ষিত হয়। বৈষ্ণৱ যুগৰ প্ৰচলিত ছন্দসজ্জা সমূহক লৈ অনেক সংকৰ-ছন্দসজ্জা সৃষ্টি হয়। এই মিশ্ৰ ছন্দসজ্জা ৰচনা সম্ভৱপৰ হৈছিল, ইংৰাজী ছন্দৰ পোহৰত সংস্কৃত ছন্দ আৰু ফাৰ্চী ছন্দৰ প্ৰতি মনোনিবেশ কৰাৰ ফলত। যিসকল কবিয়ে এই-দৰে চিনাকি পথত অচিন সম্ভাৱনাৰ সুৰ শুনালে, সেইসকলৰ ভিতৰত স্মৰণীয় হৈছে, ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, আনন্দ আগৰৱালা, যতীন দুৱৰা, ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ আৰু দেৱকান্ত বৰুৱা।

ছন্দসজ্জাৰ এই বিপুল উন্নতিৰ লগতে সাঁতুৰি আহিল, কেইটা-মান সম্পূৰ্ণৰূপে বিদেশী ছন্দসজ্জা। তাৰ ভিতৰত চনেট আৰু অমিতাক্ষৰ ছন্দ স্মৰণযোগ্য। বিভিন্ন ৰূপত বিন্যস্ত স্তৱক সমূহৰ ভিতৰত চনেট সৰ্ব্বশ্ৰেষ্ঠ। ইয়াৰ ফল স্বৰূপে, অসমীয়া ছন্দ জগতত এটি গম্ভীৰ সুৰ প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে শুনিবলৈ পোৱা গ'ল।

বিশেষ পৰ্য্যায়বন্ধ মিল যিদৰে চনেটৰে প্ৰধান বহিৰংগ স্বৰূপ, ঠিক সেইদৰে মিলৰ সম্পূৰ্ণ বৰ্জ্জন অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰধান বহিৰংগ। ইংৰাজী ছন্দসজ্জাত ক্ৰমে এটি একেসুৰীয়া ৰূপ বাজি উঠিছিল। দ্বিদল আৰু ত্ৰিদল মিলৰ অত্যাচাৰত অতীষ্ঠ হৈ উঠি এগৰাকী কবিয়ে লিখিবলৈ বাধ্য হৈছিল,

> Oh, this damn'd Trade of Versifying,
> Has brought us all to Hell for lying;
> For writing what we do not think,
> Merely to hear the Verse cry clink;
> For rather than abuse the Meter,
> Black shall be white, Paul shall be Peter.
> (*Quevedo*)

যদিও কোনো অসমীয়া কবিয়ে মিলৰ প্ৰতি ইমান বেচি বিৰক্তি প্ৰকাশ কৰা নাছিল, তথাপি তেওঁলোকে ইংৰাজী ছন্দত এই মনোভংগীৰ প্ৰতিক্ৰিয়া অতি সূক্ষ্মভাবে অনুধাবন কৰিছিল। ইংৰাজী ছন্দত চিৰা-চৰিত Iambic pentameter ৰূপকল্পত sense-pause আৰু metrical-pause ৰ বিৰোধ সৃষ্টি কৰি নতুন ধ্বনিস্পন্দন লাভ কৰা ঘটনাটোৱে এইসকল অসমীয়া কবিৰ দৃষ্টি এৰাব পৰা নাছিল। তদুপৰি, এই নতুন ছন্দসজ্জাৰ enjambement-ই যে ইংৰাজী ছন্দত পৰম অপৰি-জ্ঞাত পৌৰুষ-শক্তিৰ সঞ্চাৰ কৰিছিল, সেই সত্যও তেওঁলোকে গভীৰভাবে উপলব্ধি কৰিছিল। সেইবাবেই, ভোলানাথ দাস আৰু ৰমাকান্ত চৌধুৰী—এই দুজন কবিয়ে ইংৰাজীৰ আদৰ্শত পয়াৰ ৰূপকল্পত ছেদ আৰু যতিৰ বিৰোধ সৃষ্টি কৰি অসমীয়া ছন্দত সম্পূৰ্ণ এটি নতুন সুৰ বজাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। যতিৰ পৰিমিত সংস্থাপনত ছন্দবন্ধৰ সংহতি বৈ যোৱা স্বত্বেও, ছেদৰ আশ্ৰয়ত ধ্বনিগুচ্ছৰ বৰ্ণময় বৈচিত্ৰ্য ফুটি উঠিল, এই ছন্দত। তেওঁলোক দুজনৰ কাব্যতে ছিন্ন অমিতাক্ষৰৰ ছন্দৰ এক মুক্তবন্ধ ৰূপেও পৰি-পূৰ্ণতা লাভ কৰিলে। কিন্তু, চিৰাচৰিত ধ্বনিস্পন্দনত অভ্যস্ত অসমীয়া পাঠকক এই দুই ছন্দসজ্জাই শ্ৰুতিৰ বিষয়ত সন্তুষ্ট কৰিব পৰা নাছিল। হয়তো সেইবাবেই, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা আৰু পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ হাতত ছেদৰ এক পৰিমিত অৱস্থান-বিশিষ্ট অমিতাক্ষৰ ছন্দই প্ৰকাশ লাভ কৰিলে। ছেদ আৰু যতিৰ বিৰোধ এই ছন্দত সিমান বেচি প্ৰখৰ নোহোৱাৰ কাৰণে, অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ মূল স্বৰূপটোৱেই হেৰাই গ'ল। সেইবাবে, অসমীয়া পাঠকৰ অনুমোদন ক্ৰমে অসমীয়া কবিয়ে আকৌ এবাৰ চিৰাচৰিত ছন্দ-সজ্জাতে কাব্য সৃষ্টি আৰম্ভ কৰিলে। আধুনিক যুগ যি কোনো কাৰণতে নহওক, মহাকাব্যৰ যুগ নহয়—খণ্ডকাব্যৰেই যুগ। খণ্ড-কাব্যৰ প্ৰধান সম্বল ইয়াৰ গীতিময়তা। গতিকে, এই যুগৰ দ্বিতীয় তৰংগৰ পতন-কালত গীতিময় কবিতাৰ প্ৰধান বাহন অসমমাত্ৰিক ভংগীৰ ছন্দ বিভিন্ন কবিৰ শিল্প-প্ৰচেষ্টাত ঐশ্বৰ্য্যময় ৰূপত বিন্যস্ত হৈ উঠিল। সেই পৰিপূৰ্ণতাৰেই প্ৰকাশ, যতীন দুৱৰা আৰু গণেশ গগৈৰ ছন্দপ্ৰয়াস। অন্য ভাষাত ক'ব পাৰি, আধুনিক যুগৰ প্ৰথম দুটি তৰংগৰ ইতিহাস ছন্দবন্ধৰ পৰা ছন্দস্পন্দইদি উভতি অহাৰে ইতিহাস।

নতুন সৃষ্টি-চাঞ্চল্য

চিৰাচৰিত ছন্দসজ্জাৰ সম্পূৰ্ণ এটা প্ৰদক্ষিণৰ অন্তত পৃথিৱী-জোৰা এক অস্থিৰতা আৰু উৎকণ্ঠাপূৰ্ণ সংকটে সকলো শিল্প-প্ৰচেষ্টাৰে গতি ব্যাহত কৰি দিলে। এই সময়খিনিকে ছন্দৰ ইতিহাসত আধুনিক যুগৰ তৃতীয় তৰংগ বুলি আখ্যা দিব পাৰি।

গঢ়াৰ প্ৰয়াসতকৈ ভঙাৰ প্ৰয়াস এই সময়ছোৱাত প্ৰবলতৰ হৈ উঠিছিল। অসমীয়া ছন্দতো সৌন্দৰ্য্য-সুষমাৰ সকলো বন্ধন ছিঙিবৰ বাবে এক উৎকণ্ঠাৰ ভাবে ছন্দশিল্পৰ ওপৰত বিজয়-কেতন উৰুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। অমূল্য বৰুৱা প্ৰমুখ্যে কেইজনমান কবিয়ে ইউৰোপীয় কবিতাত স্পন্দিত গদ্যৰ বিপুল ৰাজত্ব লক্ষ্য কৰি গদ্যৰ ভাষাত ছন্দ-সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰিলে। তাৰে এটি দৃষ্টান্ত,

মনীষী সকলৰ তৰ্ক চক্ৰত তুমি যে এক গবেষণাৰ বিষয়,
ভাৰতৰ স্বাধীনতাতকৈ গুৰুতৰ,
চানক্ৰাঞ্চিচকোৰ ভৱিষ্যত আন্তৰ্জ্জাতিক পৰিকল্পনাতকৈয়ো সমস্যাপূৰ্ণ
কোনে জানে তোমাৰ চকুত, তোমাৰ ওঁঠত, তোমাৰ দেহত
মনালিছাৰ কি ৰহস্যময় লাস্য,—
সি আত্মপ্ৰতিষ্ঠা আত্মতৃপ্তিৰ গোপন অৰ্থপূৰ্ণ হাঁহি,
নে—সমাজৰ অবিচাৰ অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে কটাক্ষ বিদ্ৰূপ,
প্ৰতিহিংসাৰ অস্ফুতিত উত্তপ্ত লাভাৰ জ্বলন্ত ফিৰিঙতি ?

(অমূল্য বৰুৱা)

এয়া কেৱল সামাজিক মূল্যবোধৰ বিৰুদ্ধেই বিপ্লৱ নহয়, শিল্পকলাৰ মূল্যবোধৰ বিৰুদ্ধেও প্ৰবল বিক্ষোভ। বহুতে অৱশ্যে যতীন দুৱৰাৰ 'কথা কবিতা'লৈ আঙুলিয়াই এই নতুন গদ্য-ছন্দক সমৰ্থন দিবলৈ আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু প্ৰণিধানযোগ্য যে, দুৱৰাৰ 'কথা কবিতা'ত ছন্দৰ সেই আভাস নাই, যি আভাস আছে খলিল জিব্ৰানৰ অথবা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতাৰ ইংৰাজী গদ্য ৰূপটোত। ছন্দাভাসপূৰ্ণ গদ্য আৰু ছন্দোগন্ধী গদ্যৰ মাজত এক গভীৰ পাৰ্থক্য আছে। দুৱৰাৰ ক'থা কবিতা' ছন্দোগন্ধী গদ্যহে—সংস্কৃত ছান্দসিকে উল্লেখ কৰা কথাৰ চূৰ্ণক ৰূপটো পোৱা যায় সেই গদ্যৰচনাত। তদুপৰি, কাহিনী ৰূপত বিন্যস্ত কেইবাটাও কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত ৰসৰ অভাৱ ঘটিছে। কিন্তু দুৱৰাৰ এই কথা-কবিতাৰ মূল্য বেচি, ইয়াৰ শব্দ-চয়নৰ ক্ষেত্ৰত পৰিলক্ষিত শিল্পজ্ঞান। আনহাতে, এই নতুন কবি-

সকলৰ নতুন গদ্য-ছন্দত শব্দ-চয়ন সংস্কৃত ছান্দসিকে উল্লেখ কৰা উৎকলিকাপ্ৰায় গোত্ৰীয়। কঠোৰ ধ্বনি-বিশিষ্ট সমাস-বহুল এই কথাৰ উপকৰণে অসমীয়া পাঠকৰ মৰম পশিব নোৱাৰিলে।

ইতিমধ্যে দেৱকান্ত বৰুৱাৰ নতুন ছন্দপ্ৰয়াসে এই গদ্যৰ ভংগীত লিখা বন্ধনমুক্ত স্বৈৰাচাৰী ছন্দৰ উত্তাল গতিক সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰতিৰোধ কৰিলে। ললিত মিলৰ পৰিবৰ্ত্তে পৌৰুষ মিলৰ প্ৰৱৰ্ত্তনে, যতি-সংস্থাপনৰ নতুন আদৰ্শই, চৰণ-বিন্যাসৰ নতুন ৰূপকল্পই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ কবি য'ত ব্যৰ্থকাম হৈছিল, ঠিক তাতেই অপূৰ্ব্ব ধ্বনিস্পন্দনৰ কল্লোল শুনালে, অসমীয়া পাঠকক। লগে লগে ছিন্ন অমিতাক্ষৰৰ সূত্ৰেৰে প্ৰবেশ বিচৰা কথাৰ উপকৰণ অসমীয়া ছন্দৰ ৰাজ্যত সম্পূৰ্ণ সংযত হ'বলৈ বাধ্য হৈ পৰিল।

দেৱকান্ত বৰুৱাৰ কঠোৰ অনুশীলনলব্ধ ছন্দ-বৈচিত্ৰ্যই আধুনিক কবিৰ মনত এক নতুন ছন্দ-সম্ভাৱনাৰ কথা স্মৰণ কৰাই দিলে। সেইটো বাটেদিয়েই আগবাঢ়ি যাওঁতে, অসমীয়া ছন্দশিল্পীয়ে সন্ধান পালে, মুক্তক ছন্দৰ। ইউৰোপীয় কাব্যজগত এই সময়ছোৱাতে Vers libre-ৰ ধ্বনিকল্লোল-মুখৰিত হৈ উঠিছিল। ইংৰাজ ছান্দসিক মণ্টগোমাৰী বেলজিয়নে এই ছন্দৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছে এইদৰে ঃ "ই সেই পদ্যৰূপ য'ত দুই বা ততোধিক ৰূপকল্পৰ মিশ্ৰণ অথবা ছন্দসজ্জাৰ বন্ধন অতিক্ৰমণ অথবা সুপৰিমিত ৰূপকল্পৰ পৰিবৰ্ত্তে পৰিবৰ্ত্তনশীল ৰূপকল্প পৰিলক্ষিত হয়।" (This is a form of versification in which two or more metres are mingled, or prosodic restrictions are transcended, or again, variable rhythm is substituted for a fixed metre.) এই নতুন ছন্দসজ্জাৰে এটি দৃষ্টান্ত এয়া ঃ

All this | was a long | time ago * | I remem | ber * *
And I | would do | it again * | but set | down * *
Thus set down * * |

Thus | were we led | all that way | for
Birth | or Death * * | there was | a Birth * | certainly * |
We had ev | idence * | and | no doubt * * |
(*T. S. Eliot*)

ইংৰাজী ছন্দত প্ৰয়োগ হোৱা প্ৰায় সকলোবোৰ ৰূপকল্পৰ মিশ্ৰণত গঢ়ি উঠা এই ছন্দসজ্জাৰ ধ্বনিস্পন্দনে এই যুগৰ অসমীয়া ছন্দ-শিল্পীৰ হৃদয়ত গভীৰ আবেদনৰ সৃষ্টি কৰিছিল। যদিও সম্পূৰ্ণ-ৰূপে ইংৰাজী ছন্দৰ প্ৰেৰণাতে এই নতুন ছন্দসজ্জাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন হ'ল, তথাপি নিশ্চয় এই কবিসকলে বৈষ্ণৱ যুগৰ পূৰ্ব্বসূৰীসকলৰ ছন্দত ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ অনুমোদন লাভ কৰি আশ্বস্ত হৈছিল। কাৰণ, সেই যুগৰ ছন্দতো বিভিন্ন ৰূপকল্পৰ অনিৰ্ব্বচনীয় সংমিশ্ৰণ প্ৰণিধান-যোগ্য। দৃষ্টান্তস্বৰূপে,

জয় জগজীৱ | মোৰ প্ৰাণ |
মোৰ প্ৰাণধন | বান্ধৱ মুৰাৰি |
তুমি দীন-দুখ-হাৰী |
মোৰ জীৱ-ধন | গোপীনাথ |
প্ৰাণ গোপীনাথ | পশিলোঁ শৰণে |
মোৰ প্ৰাণ মন | মজিয়া ৰহোক |
তোমাৰ চৰণে |
(নামঘোষা)

অথবা,

জয় জয় নিত্য নিৰঞ্জন |
নিত্য নিৰঞ্জন দেৱ | শিৱ সনাতন |
পৰম অভয় | তোমাৰ চৰণ |
তাপ-তিনি-বিনাশন |

দয়াশীল দেৱ দামোদৰ | তুমি দীন-জন-বন্ধু |
পতিত পাৱন | তুমি কৃপাময় |
কেৱল করুণা সিন্ধু |
(নামঘোষা)

এই সম্পৰ্কতে, সংস্কৃত ছান্দসিকে উল্লেখ কৰা বিষমবৃত্ত ছন্দসজ্জাত প্ৰতিটো পাদৰ লঘু-গুৰু বিন্যাসৰ অমিলো স্মৰণীয়। ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি, প্ৰাচীন ছন্দশিল্পীসকল ছন্দবন্ধ সম্পৰ্কে যিমানখিনি অবহিত আছিল, ছন্দস্পন্দৰ বিচিত্ৰ ৰং সম্পৰ্কেও সিমানখিনি অবহিত আছিল। গতিকেই, খুব সহজেই এই বিদেশী ছন্দসজ্জাৰ অনুপ্ৰেৰণাত গঢ়ি উঠা মুক্তক ছন্দই এদল পাঠকৰ হৃদয় জয় কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল। নৱকান্ত বৰুৱা, কেশৱ মহন্ত, হৰি বৰকাকতি প্ৰমুখ্যে কেইজনমান কবিৰ হাতত এই নতুন ছন্দসজ্জাই বিচিত্ৰ ধ্বনিস্পন্দনৰ আস্বাদ দিলে, অসমীয়া ছন্দৰ এই যুগটোত।

আবহমান কাল ধৰি ছন্দৰ ললিত-লাৱণ্যত মুগ্ধ অসমীয়া পাঠকে যদিও ছন্দৰ ভীমকান্ত-ৰূপ সহ্য কৰিবলৈ অক্ষমতা প্ৰকাশ কৰে, তথাপি আকৌ এবাৰ কথাৰ ভাষাত ছন্দ-প্ৰচেষ্টা আৰম্ভ হ'ল। মুক্তক ছন্দৰ সফল পৰীক্ষাৰ পৰা স্পন্দিত গদ্যৰ কবিয়ে ধ্বনিস্পন্দনৰ কেইটামান অতি প্ৰয়োজনীয় আধাৰপাত্ৰৰ কথা নিশ্চয়েই শিকিলে। সেইবাবে, এইবাৰ স্পন্দিত গদ্যৰ ছন্দক মুক্তক ছন্দ বুলি ভুল কৰাৰো অৱকাশ দেখা গ'ল। স্পন্দিত গদ্যৰ ছন্দশিল্পীয়ে যদিও এহাতে কিছুমান বন্ধনৰ গ্ৰন্থি মোচন কৰিলে, আনহাতে স্বেচ্ছাই কিছুমান নতুন বন্ধন বৰণ কৰি ল'লে। সেইবাবে, এইবাৰ তেওঁলোকে যতি, প্ৰস্বন, পৰ্ব্ব প্ৰভৃতি ছন্দৰ কিছুমান উপকৰণক স্বীকাৰ কৰি ল'লে। অৱশ্যে অনস্বীকাৰ্য্য যে, এই উপকৰণ সমূহৰ মৌলিক প্ৰকৃতি পদ্যৰ উপকৰণৰ পৰা ৰীতিমতে স্বতন্ত্ৰ। তদুপৰি, এইবাৰ স্পন্দিত গদ্যৰ কবিয়ে ছন্দোগন্ধী গদ্যৰ পৰা আঁতৰি গৈ, ছন্দাভাস-সমুজ্জ্বল গদ্যৰ পথ বাচি ল'লে। এই নতুন ৰীতিৰ প্ৰৱৰ্ত্তক সকলৰ ভিতৰত

উল্লেখযোগ্য, হেম বৰুৱা, বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা আৰু নীলমণি ফুকন। কিন্তু, প্ৰথম দুজনৰ ছন্দসাধনাত পদ্যৰ ছাঁয়াতকৈ গদ্যৰ ছাঁয়া গভীৰতৰ। সেইবাবে, তেওঁলোকৰ ছন্দত ধ্বনিস্পন্দনৰ মায়া-পৰশ আপেক্ষিকভাৱে কম। নীলমণি ফুকনৰ স্পন্দিত গদ্যত ধ্বনিস্পন্দনৰ এক নিটোল ৰূপ লক্ষ্য কৰা যায়। যিকি নহওক, একান্তৰূপে ইংৰাজী ছন্দৰ অনুপ্ৰেৰণাতে সমৃদ্ধ এই ছন্দপ্ৰয়াসে পাঠকৰ হৃদয় জয় কৰিবলৈ এতিয়াও বহুদূৰ। তদুপৰি, যি শিল্পপ্ৰচেষ্টাই আধাৰবস্তুক কেৱল উপেক্ষাৰ চকুৰেই চায়, সেই শিল্পপ্ৰচেষ্টা সম্পূৰ্ণৰূপে ৰসাভিষিক্ত হোৱাটো পৰম দুৰ্ল্লভ। কাৰণ, চিৰকাল তাত শিথিল বিন্যাসৰ পৰশ ৰৈ যাবলৈ বাধ্য। আশা আছে, এইসকল কবি উভতি আহিব অন্য কিহবাৰ সন্ধান লৈ। নাইবা প্ৰমাণিত হৈ যাব পাৰে মেকলেৰ সেই ভয়াবহ উক্তি, সভ্যতাৰ অগ্ৰগতি কবিতাৰ ক্ৰমাগত অৱনতিৰে বাৰ্ত্তাবহী। কোনো ছন্দশিল্পীয়েই সেই চৰম দুৰ্গতিৰ কামনা কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ, পাঠকে যেতিয়া কোনো কবিৰ কবিতাক মেজৰ পৰা আঁতৰাই থয়, সেইটোৱেই কবিৰ জীৱনৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ শাস্তি। যি কবিতাই মানুহৰ স্মৃতিকক্ষত সহজে নীড় বান্ধিব পাৰে, সেই কবিতাৰ স্ৰষ্টা পৰম ভাগ্যবান। কিন্তু ধ্বনিৰূপ-মণ্ডিত নহয় যি কবিতা, সেই কবিতাৰ পক্ষে মগজুৰ প্ৰবেশ-পত্ৰ সংগ্ৰহ সহজ হ'লেও হৃদয়ৰ দুৱাৰ বন্ধ হৈ ৰৈ যোৱাটোৱেই বেচি স্বাভাৱিক।

নিৰ্দ্দেশিকা

অন্ত্যস্পন্দ ২৯-৩৩, ১৪৩
গণ ৯, ৬৫, ১৪২
চৰণ ১১, ১৭, ১৮. ১৯
ছন্দসজ্জা ৯৭-১১৫, ১৩১, ১৫৫
  কুসুমমালা ১০৫, ১১০
  চনেট ১৯, ১১২-১১৫, ১৫৬
  ছবি ১০৬, ১০৯, ১১০, ১৪৪-১৪৬
  ঝুনা ১০৫, ১১০, ১৪৭
  ঝুমুৰা ১০৩, ১০৪, ১১০, ১৪৭
  দিগক্ষৰা ১০৪, ১০৫, ১১০
  দীৰ্ঘপয়াৰ ১০৬, ১১০
  দুলড়ী ১০৭, ১১০, ১২৯
  পয়াৰ ১৮, ১০৫, ১০৬, ১১০ ১৪২, ১৪৪
  পাঞ্চালী ১০৮, ১১১
  মালতী ১০৬, ১১০, ১৪৩, ১৪৪
  মুক্তাৱলী ১০৭, ১১০
  লেছাৰি ১০৭, ১০৯, ১১০
ছন্দস্পন্দ ১-৫, ১০, ১৬
ছন্দবন্ধ ১-৫, ১০
ছন্দভঙ্গী ৫
  অসমমাত্ৰিক ৫, ৬৩, ৭৬, ৭৭
  বিষমমাত্ৰিক ৫, ৬৩
  সমমাত্ৰিক ৫, ৬৩, ৭৫, ১৪৪
ছন্দৰীতি ৩৭-৩৮
  প্ৰত্নৰীতি ২৩. ৬৩, ৬৪, ১৪৯
  মাত্ৰাবৃত্ত ৩৭, ৩৯, ৪১-৪৩, ৪৯-৬৪, ১২৬, ১২৭, ১৪৮, ১৫৪, ১৫৫
  যৌগিক ৩৮, ৩৯, ৪৫-৪৬, ৬৫-৮২, ১২৫, ১২৬, ১৪৮, ১৪৯-১৫৪
  স্বৰবৃত্ত ৩৮, ৪০, ৪৩-৪৫, ৮৩-৯৬, ১৫০, ১৫৪, ১৫৫
ছেদ ৬-১১, ১৩০-১৩২, ১৩৮
  উপছেদ, ৬, ৮, ৯, ২৮
  পূৰ্ণছেদ ৬, ৭, ৮, ২৭, ২৮
ধ্বনি ২০-২৯, ৩৭, ৭২-৭৫
  অযুগ্ম ২২-২৫, ২৮, ৩৭
  ধ্বনিসঙ্কোচন ৯১-৯৩
  ধ্বনিসম্প্ৰসাৰণ ৯১-৯৩
  যুগ্ম ৯, ২২-২৫, ২৮, ২৯, ৩৭
পদ ১১২
পদবন্ধ ১০০-১০৩
  চৌপদী ১০১, ১০২
  ত্ৰিপদী ৮, ১০১
  দ্বিপদী ১৮, ১০১
পৰ্ব্ব ১১-১৬
  অপূৰ্ণ ১২, ১৩
  অতিপূৰ্ণ ১২, ১২৯
  অণুপৰ্ব্ব ১১-১৬
  পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক ৩৩-৩৬, ১৩০
  প্ৰতিসম পৰ্ব্ব ১৬-১৮, ২৬
  ভাবপৰ্ব্ব ১৩৯
  যুগ্মপৰ্ব্ব ৮১, ৮২
  যুগ্মাতীত পৰ্ব্ব ৮১, ৮২
  সাৰ্দ্ধ পৰ্ব্ব ৮১, ৮২
পংক্তি ১৭, ১৮, ১৪১
  লিপিগত ১২৭, ১২৮

ধ্বনিগত ১২৮
প্ৰবহমান ছন্দসজ্জা ১১৬-১২৩
অমিত্ৰাক্ষৰ ১০, ১১৬-১২০, ১৩৭, ১৫৬, ১৫৭
দীৰ্ঘ অমিত্ৰাক্ষৰ ১২০-১২১
ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰ ১২১-১২৩
প্ৰস্বন ২১, ৪০, ৮৩, ৯৭, ১৩৯
ব্যষ্টি ৬৭-৭২
মাত্ৰা ২০-২৯, ৩৭
দীৰ্ঘমাত্ৰা ২৫
প্লুতমাত্ৰা ৯, ২৫-২৭
মৌনমাত্ৰা ২৯-৩৩, ৮৯
হ্ৰস্বমাত্ৰা ২৫
মিল ৯৭-১০০, ১২৭
অন্তঃমিল ১২৭
অন্ত্যমিল ১২৭
ত্ৰিদল ৯৮, ১৫৬
দ্বিদল ৯৮, ১৫৬
ললিত ৯৯, ১৫৯
পৌৰুষ ১০০, ১৫৯
ননচেন্স ৰাইম্ ৫১
মুক্তক ১০, ১২৪-১৩৪, ১৩৭, ১৫৯-১৬১
যতি ৬-১১, ১৩০-১৩২, ১৩৮
উপযতি ১০
পূৰ্ণযতি ১০, ১৮
ভাবযতি ৬, ১৩৯
শ্বাসযতি ৬
ৰূপকল্প ৫, ১৮
অপূৰ্ণপদী ৩১, ৫৩
অতিপূৰ্ণপদী ৮
একান্তৰ ৮১, ৮২, ১০৫
লয় ৪০, ৫০, ৬৭
স্তবক ১৮, ১৯
অষ্টক ১১৩
ষড়ক ১১৩
ত্ৰিপদিকা ১১৪
চতুষ্ক ১১৪
যুগ্মক ১১৪
স্পন্দিত গদ্য ১৩৫-১৪১, ১৬১, ১৬২

পৰিভাষা

অতিপূৰ্ণপদী hypermetrical
অন্তঃমিল internal rhyme
অন্ত্যমিল end rhyme
অন্ত্যস্পন্দ cadence
অপূৰ্ণপদী catalectic
অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ blank verse
অযুগ্ম ধ্বনি open syllable
অষ্টক octave
চতুষ্ক quatrain
চৰণ verse
ছন্দবন্ধ metre
ছন্দসজ্জা metrical structure
ছন্দস্পন্দ rhythm
ছন্দোলিপি scansion
ছেদ breath-pause
ত্ৰিপদিকা tercet
ধ্বনি sound
ধ্বনিসাম্য unity of sound
পৰ্ব্ব foot
পৰ্ব্বপ্ৰান্তিক anacrusias
পংক্তি line
প্ৰবহমান enjambement
প্ৰস্বন accent
ব্যষ্টি unit of sound
মাত্ৰা mora
মাত্ৰাবৃত্ত moric verse
মিল rhyme
মুক্তক ছন্দ verse libre
মৌনমাত্ৰা silent beat
যতি sense-pause
যুগ্মক couplet
যুগ্ম ধ্বনি closed syllable
যৌগিক composite verse
ৰূপকল্প rhythmic pattern
ললিত মিল feminine rhyme
ষড়ক sestet
স্তবক stanza
স্পন্দিত গদ্য rhythmic prose
স্বৰ syllable
স্বৰবৃত্ত syllabic verse

গ্ৰন্থপঞ্জী

এই পুথি ৰচনাৰ সময়ত বহু বিভিন্ন গ্ৰন্থৰ পৰা সাহায্য গ্ৰহণ কৰা হৈছে। তলত দিয়া গ্ৰন্থসমূহৰ ওচৰত লিখক বিশেষভাৱে ঋণী।

Egerton Smith : Principles of English Metre

Livingston Jones : Convention and Revolt in Poetry

Laurence Brander : Pleasures of Prose and Poetry.

পিঙ্গলাচাৰ্য্য : ছন্দঃসূত্ৰম্

গঙ্গাদাস : ছন্দোমঞ্জৰী

ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ : ছন্দ

প্ৰবোধ চন্দ্ৰ সেন : ছন্দোগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ

দিলীপ কুমাৰ ৰায় : ছান্দসিকী

অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় : বাংলা ছন্দেৰ মূলসূত্ৰ

ৰঘুনন্দন শাস্ত্ৰী : হিন্দী ছন্দ প্ৰকাশ

Montgomery Belgion : Reading for Profit

Dr. Natarajan : Physiology of Music